454

ИСКУССТВО



СОДЕРЖАНИЕ

УКАЗАТЕЛЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Ответственный редактор А. А. АНТОНОВ

Редколлегия: А. А. Антонов, Л. П. Вязьменский, В. Н. Перельман, Я. И. Цирельсон, Н. М. Щекотов.

ИСКУССТВО В МАССЫ

Гл. Б-ка обяз. экз.
Лнгр. 1930 г.
Акт № Ц-82

ЖУРНАЛ
АССОЦИАЦИИ
ХУДОЖНИКОВ
РЕВОЛЮЦИИ

7-8
НОЯБРЬ
ДЕКАБРЬ

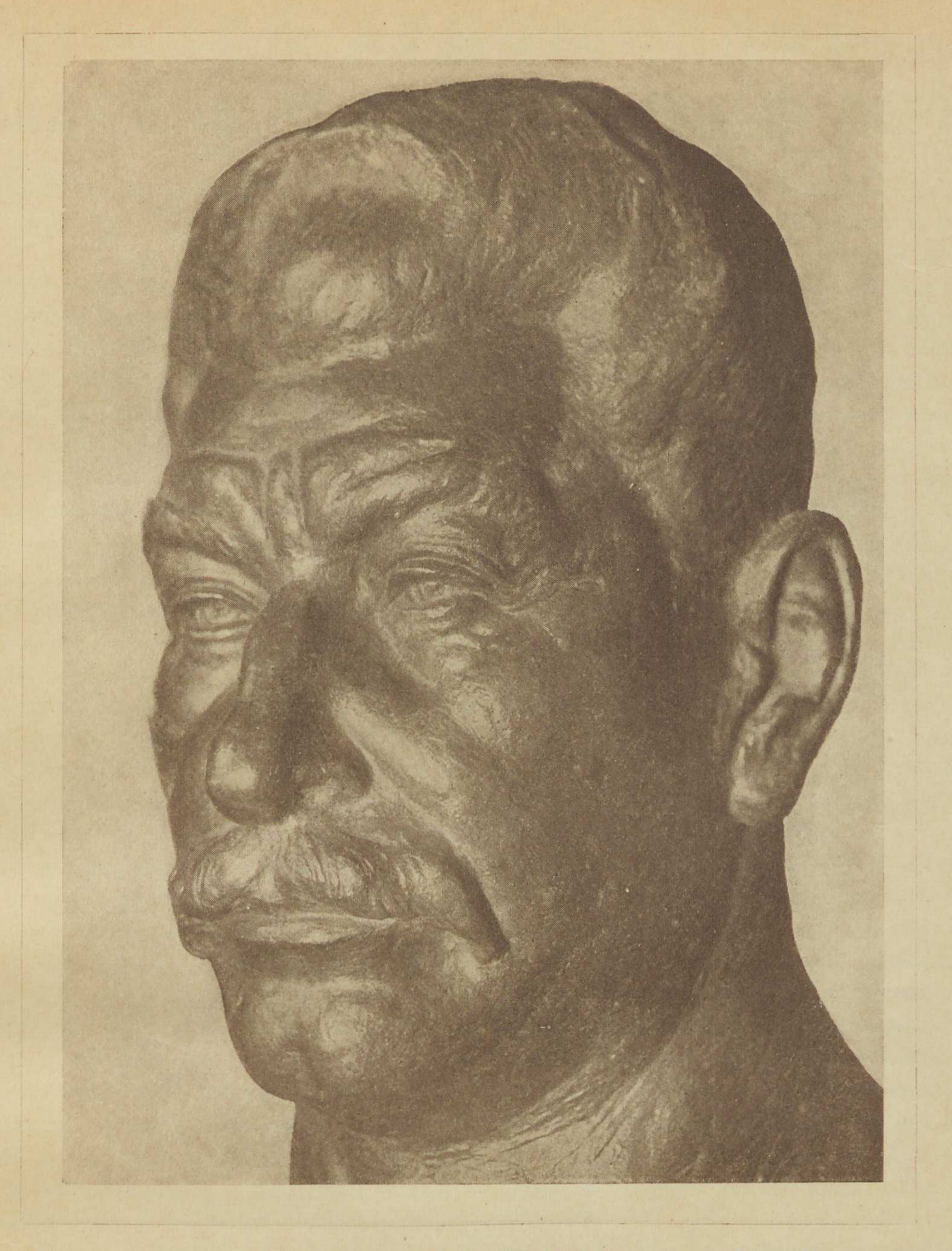
1929
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСКОЕ АКЦ. О-ВО АХР
МОСКВА

Ответственный редактор—
А. А. АНТОНОВ
Издатель – АССОЦИАЦИЯ
ХУДОЖН. РЕВОЛЮЦИИ

Обложка, титул работы
М. РАЙСКОЙ

Макет верстки и техническая
редакция Г. И. РОСЛОВА

Отпечатано в 13 типографии
„МОСПОЛИГРАФ“
„МЫСЛЬ ПЕЧАТНИКА“
Москва, Петровка, 17.
Главлит А 55.285. Тир. 6.000.
8 печатн. листов. Зак. № 3622.



Сергеев В. А. — И. В. СТАЛИН (бронза — в Музее Революции)

СТАЛЬНОМУ ВОЖДЮ МИРОВОЙ ПРОЛЕТАРСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ,
БОЕВОМУ РУКОВОДИТЕЛЮ ВКП(б),
ЛУЧШЕМУ УЧЕНИКУ И ПРОДОЛЖАТЕЛЮ ДЕЛА ЛЕНИНА,
НЕУКЛОННО И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНО ВЕДУЩЕМУ
НАСТУПЛЕНИЕ НА КАПИТАЛИЗМ,
СМЕЛОМУ СТРОИТЕЛЮ СОЦИАЛИЗМА—

ИОСИФУ ВИССАРИОНОВИЧУ СТАЛИНУ—

ГОРЯЧИЙ ПРИВЕТ ОТ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИИ.

ВМЕСТЕ С ТОБОЙ, С ПАРТИЕЙ С РАБОЧИМ КЛАССОМ
И ТРУДЯЩИМИСЯ МАССАМИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА
ВСЕ СИЛЫ ОТДАДИМ НА БОРЬБУ ЗА ДЕЛО СОЦИАЛИЗМА.
БОРЯСЬ С КЛАССОВЫМ ВРАГОМ НА ФРОНТЕ ИСКУССТВА,
ПЕРЕСТРОИМ ХУДОЖЕСТВЕННУЮ ПРАКТИКУ
В ИНТЕРЕСАХ РАБОЧЕГО КЛАССА.

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ СОВЕТ АХР

ФЕДЕРАЦИЯ ХУДОЖНИКОВ И ЕЕ ЗАДАЧИ В РЕКОНСТРУКТИВНЫЙ ПЕРИОД

Вопрос о федерации художественных обществ является давно уже назревшим и актуальным вопросом.

Целый ряд совещаний по этому вопросу в профессиональных органах, постановка его на обсуждение I Всесоюзного с'езда АХР в 1928 г., Всесоюзной изо-конференции ЦК Рабиса и совещания художников-коммунистов гор. Москвы осенью того же года, высказались за скорейшее осуществление федерации художественных обществ. Практически, однако, федерирование откладывалось на неопределенное время.

Реконструктивный период и связанный с ним процесс обострения классовой борьбы, как результат интенсивного выкорчевывания корней капитализма в нашей стране, ставит перед нами три проблемы: проблему создания левого пролетарского крыла на фронте изобразительного и производственного искусств, проблему консолидации под руководством этого крыла всех художников-попутчиков, преданных революции, и перевоспитание их для активной борьбы и строительства социализма и, наконец, проблему четкого отмежевания революционных художников от правопопутнических элементов. Образование литературной федерации (ФОСП) и ряд недочетов и ошибок, связанных с первым периодом ее деятельности. дают богатый материал, который мы должны использовать при федерировании художественных обществ. Учтя значение федерации художественных обществ в эпоху культурной революции и областная изо-конференция в ноябре этого года категорически высказалась за немедленное ее создание.

Если раньше при обсуждении вопросов о принципах федерирования преобладали опасения за возможность сужения рамок деятельности каждой художественной группы, входящей в состав федерации, то в настоящее время для всех стало ясно, что разрешение основных проблем на фронте советского искусства возможно только при наличии федерации, которая, не стесняя самих форм развития входящих в нее художественных об'единений, установит вместе с тем нужный координат в их деятельности. Не так давно, к моменту резолюции ЦК партии о политике партии в области художественной литературы (1/VII—25 г.), перед каждым художественным об'единением, а перед ахровским движением в особенности, стоял вопрос о дальнейшем своем развитии на основе противопоставления классового содержания своего художественного творчества содержанию творчества других группировок при равноценности всех формальных установок. Теперь же, на пороге реконструктивного периода, спустя четыре года после указанной резолюции партии, накоплено достаточно материала и доказательств непригодности части формальных средств для активного выражения классового пролетарского содержания. Поэтому федерация, оставаясь в основном на базе той же резолюции, не может не учесть этого опыта, дающего возможность перейти на более высокую фазу развития советского изо-фронта. Само собой разумеется, что переход на эту фазу развития не может быть осуществлен без руководства Наркомпроса в лице Главискусства.

В свое время были чрезвычайно распространены упреки со стороны определенной части художественной критики по адресу АХР в его «всеядности» — АХР будто бы берет на себя задачи и функции, которые перерастают формы и рамки отдельного художественного об'единения — при этом, однако, забывалось, что АХР давно уже перестал быть об'единением, а стал широким общественно-художественным движением. Не тенденция к гегемонии, а простая жизненная необходимость вынуждала АХР к развертыванию, в порядке общественной инициативы, тех сторон своей деятельности, которые по целому ряду причин не могли быть осуществлены органами Наркомпроса. Диспропорция между организационным общественным размахом и темпом деятельности АХР, с одной стороны, и других художественных об'единений — с другой, об'ясняется политически-ведущим положением, которое занимает АХР на изо-фронте. Это ведущее положение организации активизировало вместе с тем весь изо-фронт в смысле политического расслоения его.

Чем больше возрастает художественно-общественная популярная активность всего изо-фронта и чем решительнее повертывается часть художников в сторону теснейшего участия в социалистическом строительстве, тем очевиднее становится важность консолидации всех революционно-целеустремленных художников вокруг пролетарского ядра, тем решительнее сказывается необходимость отмежевания их от право-попутнических элементов.

Какая бы то ни была расплывчатая лойяльность неприемлема в реконструктивный период, как маскирующая политическую реакционность. Неопределенное понятие «советский художник» надо уточнить. Дело не в том, чтобы быть «советским» художником в территориальном смысле — необходимо ясное осознание своей классовой роли в период ожесточенной классовой борьбы, необходим ясный и недопускающий уловок ответ на вопрос: по ту или по эту сторону баррикады находится худож-

ник-попутчик. Почетного звания художника революции достоин только тот художник, который не на словах, но всей своей художественно-творческой практикой (классовое содержание и отвечающая ему форма) участвует в революции.

На фоне политической диференциации внутри художественных обществ (АХР, ОМХ, ОСТ, РОСТ), под руководством пролетарского ядра только и возможна консолидация всех близких революции художников для действенного участия их в социалистическом строительстве.

Для того, чтобы федерация превратилась в основной фактор революционного активизирования всего изо-фронта, следует еще очень много над этим поработать, учтя «ошибки роста» литературной федерации (ФОСП). Главнейшим при этом будет борьба со стремлением кружков и групп к отстаиванию своих сепаратных интересов в будущих руководящих органах федерации и обеспечение ведущего влияния именно за пролетарским ее ядром. Поэтому, для противодействия узко групповым тенденциям, для противопоставления им единой ведущей, классово-выдержанной линии, коммунисты, входящие в отдельные художнические общества, должны об'единиться в единую фракцию федерации, которая и поведет политически-воспитательную работу среди художников. Многое в деятельности художественных об'единений, в первую очередь в ахровском движении, должно быть переключено по линии деятельности всей федерации, для того, чтобы она могла стать решающим орудием в деле всей художественной общественной реконструкции нашего быта.

Вот почему будущая федерация должна включить в свою орбиту все искусства, работающие над художественным оформлением нашего быта, и вести борьбу с хозяйственниками рутинерами, оказывающими сопротивление всякой свежей инициативе, разрушающей мещанские традиции прошлого. Федерация вместе с тем может уничтожить и ту стену, которую воздвигают между производственником-художником и потребителем всякого рода хозяйственные и не хозяйственные организации, имеющие обыкновение говорить и судить от имени широкого массового потребителя.

Было бы вопиюще неправильным, если бы федерация пошла только по линии развития станкового искусства. Мы вступаем в решающий период на изофронте, когда станковая картина только один, далеко не единственный, из элементов целостного художественного оформления клубов, дворцов труда и т. д. наряду с фреской, монументальным искусством, текстилем, полиграфией и другими родами производственных искусств, — все это должно составить единое художественное целое. Художникам революции надо перевооружиться для того, чтобы ответить назревшей задаче осуществления теснейшей связи с клубами, фабрично-заводскими предприятиями как по линии художественного оформления, так и по линии постоянной и плановой культработы в клубах и предприятиях.

Федерация должна будет повести решительную борьбу за перестройку на изо-фронте всех форм и методов работы художественных обществ (выставочное дело и т. д.). Применение социалистического соревнования на изо-фронте, борьба за повышение политической грамотности изо-работников должны стать одними из основных орудий федераций.

Внедрение изо-искусства во все области нашей гигантски растущей индустрии силами и средствами отдельных художественных обществ обречено на неуспех. Только федерация, как боевой рычаг художественной реконструкции всего нашего быта, может разрешить эти гигантские проблемы. Только таким путем изо-искусство превратится в мощный рупор культурной революции.

В связи с этим предстоит пересмотреть и самые задачи создания новых художественных кадров (проблема художественного образования, самодеятельное искусство и пр.) и методы переподготовки уже существующих кадров.

Боевая задача федерации — выявить и отмести от широкой дороги революционного искусства классово-враждебные нам элементы, прикрывающие свое творчество «советскими декларациями».

В состав федерации поэтому должны быть включены, как это и подчеркнуто I Всесоюзным с'ездом АХР, в качестве членов учредителей только художественно наиболее активные об'единения, стоящие на четких советских позициях.

Легко понять, что создание федерации художественных обществ окажет чрезвычайную помощь и литературному фронту, в частности в области разработки социологии, теории и практики искусства. Органическая связь между уже существующей ФОСП и будущей художественной федерацией может оказать решающее воздействие на весь фронт литературы и искусств.

Ведя борьбу с другими группировками и внутри себя за отмежевание революционных художников от правых элементов, АХР призывает всех художников, советских по идеологической установке, а не только по территории, всех, кому дороги завоевания революции, поднять голос за создание федерации!

МЫ, ЗАПАД
И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДСТВО

АХР, НЕО-ЛЕФ И ЗАПАД

Проблема «Мы и Запад» в сфере искусства становится особенно важной и острой с того момента, когда мы начинаем понимать искусство, как одно из энергических средств в деле построения нашего социалистического быта. При такой постановке вопроса узкий и хилый отрезок жизни, занятый раньше станковой живописью и скульптурой, иллюстративной графикой, неразвитыми «прикладными» искусствами и украшательной архитектурой, доводится сейчас, пока хотя бы теоретически, до охвата художественным производством чуть ли не всего нашего жизненного уклада.

От художественного оформления вещей личного и общественного обихода—одежды, обстановки, рекламы, госуд. знаков и пр. т. п.—от художественной проработки клубов, дворцов труда, селений и городов, от художественной организации агит-кампаний, революционных торжеств, моментов учебы, труда и отдыха, мы ожидаем необычайного повышения жизненной энергии, жизненного оптимизма трудовых рабоче-крестьянских масс.

Каждый материал утилитарно и технологически-правильно сконструированный, пройдя в процессе производства через мастерскую художника-общественника, должен получить настолько сильную и четкую идеологическую зарядку, чтобы весь наш бытовой инвентарь в целом обратился в агит-энергию небывалой ударности и размаха.

Мы настаиваем именно на этом сознательном идеологическом насыщении вещей, чтобы резко отличить наше понимание от исключительно инженерийного принципа Лефа и нео-Лефа, примыкавших и примыкающих к индустриальному искусству Запада, где технологический и коммерческий эффект оттесняет сейчас на второе место, или вовсе покрывает собой идеологическую функцию художественной продукции.

В склонности отрицать идеологическую функцию искусства, в идеологической кастрации многообразных видов бытового художественного производства, в насильственном сосредоточении идеологической зарядки на немногих отраслях художественного труда— кино, фото-иллюстрации, плакате, газетном очерке—заключается, на наш взгляд, одна из основных ошибок нео-Лефа. Место постоянного, непрерывного воздействия искусства на нашу психику через самые разнообразные, ежедневно встречаемые и потребляемые нами вещи по системе Лефа должно занять эпизодическое, кратковременное, хотя и ударное вмешательство искусства в быт.

Стремительный, «громоподобный» агит-удар от кино, радио, очерка, плаката и длительное мертвое пространство, занятое



Чашников И. Д. — Партизаны Сибири



Соколов-Скаля П. П. — Таманский поход



Малаев Ф. П. Убитый товарищ

идеологически-немой инженерийной продукцией, — вот практические результаты нео-лефовского изо-нигилизма. Монументальным примером такого «мертвого пространства» может служить наша современная архитектура: банк, клуб, завод, торговый дом, здание Совета, рабочее жилище, — все оформляется на один стандартно-коробочный лад. Можно себе представить всю унылую бесхарактерность городов, застроенных по такому принципу!

Некоторые искусствоведы пытаются увенчать всю систему нео-Лефа окончательным из'ятием искусства из категории так называемых идеологических надстроек. Когда-нибудь мы попытаемся доказать, что вся эта система является результатом вульгарного марксизма, особенно распространенного в кругах Лефа во времени военного коммунизма и перешедшего по наследству к современным возродителям Лефа.

Оборониться от той части заграничного искусства, которая явно служит носителем буржуазной идеологии, нам не так уж трудно, а вот «инженерийная» продукция — другое дело, кое-кому она может показаться безвредной, а в иных случаях даже полезной.

Тов. Маца, например, прямо рекомендует «освоить все эти жизнеспособные результаты формального и методологического искания, чтобы испытать их на нашей практике».

Что усвоить? — «Направления, которые выдвинулись после империалистической войны, под влиянием консолидации капитала или под влиянием сознания общественного значения индустриального производства и техники». Эти направления, по мнению автора, «вместо чисто художественной, изобразительной задачи, заняты расширенным, «об'ективно-реалистическим» и утилитарным значением произведения».

Мы видим здесь стремление заменить изо-искусство, служащее обычно явным носителем определенной идеологии, продукцией идеологически немой, «об'ективно-реалистической», «индустриальной».

При таком разрешении проблемы «Мы и Запад» с одной стороны, мы вынуждены будем выпустить из рук оружие агит-искусства, или, по крайней мере, свести его на немногие, хотя и ударные участки нашего художественного фронта, а с другой — через будто бы «об'ективно-реалистическую» продукцию деликатнейшим образом приоткрыть двери для проникновения к нам воздействий и вкусов, враждебных социализму.

Мы говорим «будто-бы об'ективно-реалистической» продукции, так как нет искусства, которое не было бы так или иначе насыщено идеологией того класса, которому оно служит. Индустриальное ис-

кусство — мертвое пространство, о котором мы говорили выше,—только относительно, только по сравнению с ударным агит-искусством может быть названо нейтральным, на самом же деле оно плоть от плоти современной капиталистической культуры.

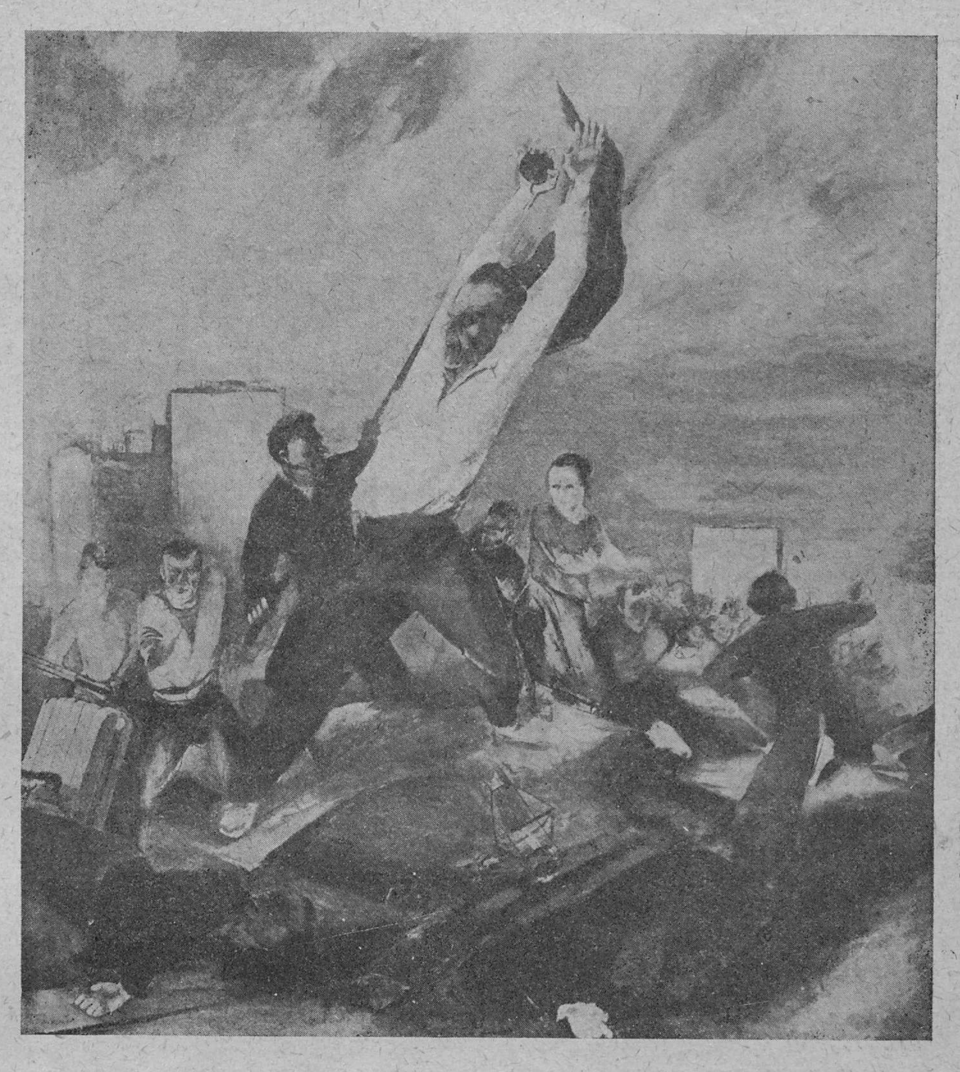
Нейтралитет этот кажущийся и потому вдвойне опасный. Нейтрализуя искусство крупной промышленной буржуазии до «об'ективно-реалистического» его понимания, можно дойти до такой терпимости к нему, какой у нас пользуются так называемые попутчики.

Конечно, в отдельных случаях, преимущественно из мелкобуржуазной среды и на Западе выделяются те или другие мастера, стоящие ближе к нам,—мелкая буржуазия нередко находится в оппозиции к крупной, — но таких попутчиков очень и очень немного. К тому же они вовсе и не являются ведущей величиной в сфере указанной художественной культуры. Из них, при всем желании, мы не можем назвать никого, кроме Ж. Гросса, Мазарееля, Цилле и К. Кольвиц.

Чрезвычайно характерно, между прочим, исключительное внимание нео-лефовцев к современному искусству Запада при малом интересе их к продукции «старинного» европейского искусства.

Это вполне логично вытекает из их принципиального пренебрежения к изоискусству вообще и к станковому искусству, в частности. Призывая к усвоению продуктов новосозданной «передовой» художественной культуры, культуры промышленного капитала, разве не естественно выбрасывать за борт отсталое мелкобуржуазное искусство, корнями своими уходящее в века торгового капитализма?

Здесь обнаруживается еще один момент нашего расхождения с нео-Лефом. У нас нет оснований надеяться на спасательность искусства современного этапа капитализма, наоборот, мы относимся и должны относиться к нему с особенной, вполне понятной осторожностью. Опасение это направлено, конечно, не в сторону технических завоеваний этого искусства, — какие же могут быть у нас возражения против увеличения и расширения нашего технического опыта,—но к формальной его сущности. Разве нужно доказывать, что художественная форма есть носитель и выразитель определенного, в данном случае нам враждебного, идейного содержания. Ясно, что при таких условиях мы не можем принять формальных достижений современного Запада за единственное или даже преимущественное начало, способное нас оплодотворить.



Козлов А. Н. (ОСТ) — Восстание 1905 года

Основным стимулом в работе совхудожника служит стремление оттолкнуться от буржуазной культуры и стать на свои ноги, а нас побуждают не только к изучению — от критического изучения мы и здесь не отказываемся; хочешь поразить своего врага, изучай его, — но к усвоению, к «испытанию на практике результатов формального и методологического искания» индустриального Запада. От такого сотрудничества мы отказываемся.

Ахровцы (не говоря уже о художниках других обществ и группировок) часто искажали новое, октябрьское содержание, вкладывая его в формы мелкобуржуазного искусства, но кто же поручится за то, что не выйдет еще большего искажения, когда то же октябрьское содержание воплотится в художественные формы эпохи «зрелого» капитализма?

Мы не связываем себя пристрастием к какой-либо одной эпохе, мы не хотим обманывать себя предположением, что кто-то и где-то, точно щадя наши силы, заготовил или заготовляет художественные формы, способные впитать наше содержание. Этого ожидать, конечно, не приходится, нам суждено создать наше искусство «своею собственной рукой».

Неужели нам стоит только доделать, довершить то, что сейчас начато в искусстве крупной буржуазии, чтобы получить искусство революционного воинствующего пролетариата?

Такое примиренчество годится только тем, кто в своем крайнем преклонении перед мощью и совершенством индустриальной цивилизации Запада готов, хотя бы на время, пока, мол, не наберемся сил, поступиться чистотой пролетарской идеологии и силой классовой борьбы — этого мы не приписываем нео-Лефу или тем, кто, подобно нео-Лефу, отрицая за искусством идеологическую функцию, готов его отнести в область чисто технических производств.

Само собой разумеется, что мы не мыслим создать свое искус-



Карпов С. М. Вооружение рабочих

ство изолированно от огромного художественного наследства, оставленного нам тысячелетиями. Но мы рассматриваем это наследство не только в его конечных, для данного времени, результатах, не в заключительном только его аккорде — искусстве промышленного капитализма, — но во всех отдельных этапах его долгого развития. Мы не хотим принимать к исполнению задач, поставленных искусству другими классами. Мы ставим свои собственные задачи, вытекающие из наших социальных потребностей, из интересов пролетариата, из материалистического марксистского мировоззрения.

С этой точки зрения мы не принимаем ни одной художественной эпохи целиком, ни одного стиля полностью, ни одной эстетической системы без разрушения, без деления на части, без разложения их на отдельные элементы. Пусть наше критическое прикосновение к продукту таких художественных комплексов и вызовет распадение их, — только в этом случае художественное наследство обезвредится, лишится своего идеологического жала и позволит нам утилизировать те или другие разрозненные его части в строительстве нашей собственной художественной культуры. Если мы в этом отношении уподобляемся ребенку, ломающему занятную игрушку, чтобы посмотреть, как она сделана, то это не пугает нас — да, мы еще дети в сфере искусства и нам свойственны и та активность, и та любознательность, смелость и самоуверенность, которые проявляет живой ребенок в приведенном нами примере.

Чтобы пояснить нашу мысль практикой современного советского художника, обратим внимание на один из наиболее свежих шагов его на новом, собственном пути — мы говорим о новорождающейся монументальной живописи, «незаконном» для нео-Лефа младенце, которого ему вольно или невольно приходится теперь выкармливать. Из отчетливо поставленной задачи — создать такой тип изо-искусства, который обладал бы мощными, простыми четкими формами, мог бы воздействовать на значительный коллектив, представлял бы не один композиционно-концентрированный момент, а разворачивал последовательно целое повествование, целую живописную мелодию, — возникли поиски нового, не станкового типа художественного выражения. Пришли к монументальной живописи.

Не имея под руками ни опыта, ни практической рецептуры, ни формальных образцов в близком прошлом, художники обратились к древности — к древнерусской иконописи, к византийским мозаикам, к Египту, к росписи Помпеи, к картинам Матисса. Значит ли это, что каждая такая вылазка приводила их к усвоению того или другого древнего или нового стиля, то есть всего комплекса формальных элементов, составляющих особенное лицо той или другой художественной эпохи? — Ни в каком случае.

Наши художники вели себя в древних «храмах искусства», как воинственные германские варвары в роскошной вилле римского патриция: хватали то, что им казалось нужным и ценным, применяли набранное, как им казалось лучше, ни мало не стесняясь расстройством «ансамбля» и зачастую нелепой, в глазах изысканного патриция, утилизацией тех или других своих приобретений. Как бы грубо ни было такое действие, как бы «ужасно» ни звучали слова, оправдывающие такой грабеж, он, по нашему мнению, значительно лучше обеспечивает интересы и самостоятельность наших худо-



Рождественский В. В. Национальные части Красной Армии

жественных исканий, нежели приглашение своими собственными руками достроить здание искусства, воздвигаемое современной буржуазией.

Такое приглашение ненамеренно, конечно, звучит у тов. Маца в его, в общем интересном и значительном, исследовании «Искусство эпохи зрелого капитализма».

«Новый индустриальный тип искусства, идущий на смену станковому типу,—пишет он, — хотя и начал складываться в развитом капиталистическом обществе, сможет развиваться дальше, не разрушая самого себя, только в условиях социализма и его строительства, когда высокая, по качеству, продукция индустрии начнет выполнять часть той задачи организации быта и психики широких масс, которая падает на долю как индустриального, так и образного искусства».

С точки зрения такой ориентации на Запад кое-кому может даже показаться естественным, чтобы одна и та же идеологическая надстройка венчала две резко противоречивые социально-экономические системы и создавалась сотрудничеством двух враждебных друг другу классов.

Некоторые критики при защите этой, более чем странной, позиции пытаются соответствующим образом об'яснить и В. И. Ленина. «Ленин в «Государстве и революции» прямо говорит о «близости» монополистического капитализма с его планирующими и централизующими тенденциями к социализму. Он говорит о культурных предпосылках, создаваемых в эпоху монополистического капитала. Такие же предпосылки создаются и в области искусства», утверждает, например, т. Михайлов. Что, если б мы действительно так эволюционно поняли Ленина? Куда бы подевалась наша диалектика? Что осталось бы от нашей борьбы с капитализмом?

Вся роль наших художников здесь, повидимому, сводится к тому, чтобы развить, довершить, довести до крайности тот этап индустриального искусства, дальше которого буржуазия итти не хочет или не может.

Такого разрешения проблемы «Мы и Запад» мы, конечно, не принимаем, как не принимаем и того пророчества, по которому «высокая по качеству продукция индустрии начнет выполнять (когда? Эфде.) часть той задачи организации быта и психики широких масс, которая падает на долю как индустриального, так и образного искусства».

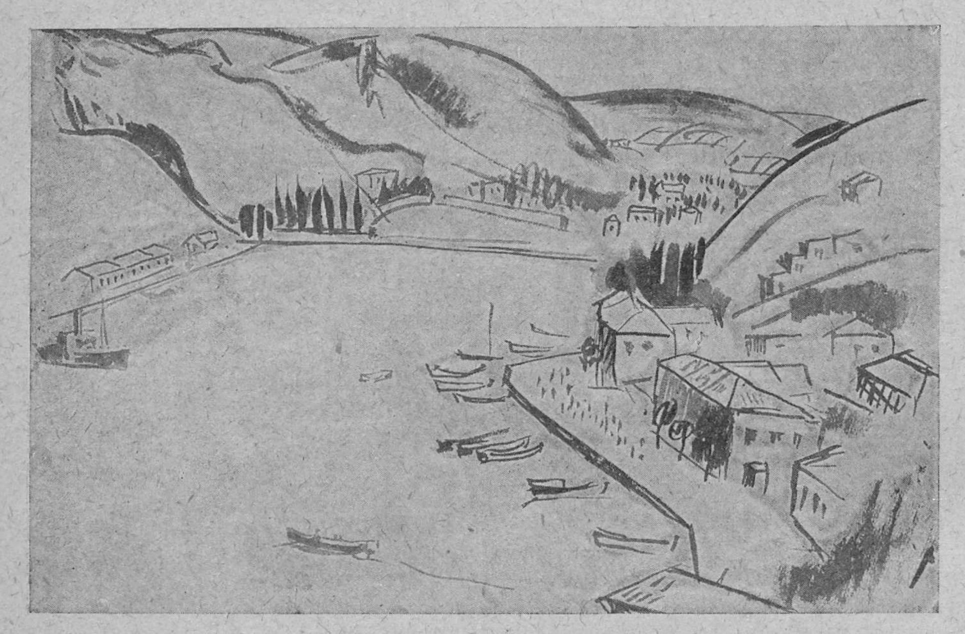


Рянгина С. В.
Красноармейская студия

Какие тут могут быть пророчества?

Из того, что изо-искусство в эпоху зрелого капитализма на Западе дошло до

Кончаловский П. П. (вне обществ) Пейзаж (акварель)



Кончаловский П. П. (вне обществ) Рисунок (тушь)

самоуничтожения, — что, между прочим, нуждается в более серьезных доказательствах, чем те, которые были до сих пор представлены, — никак нельзя заключить, что к тому же должен притти и молодой класс, создающий искусство на восходящих путях своего развития, класс свежий, неиспытанный, лишенный предрассудков в художественных исканиях, класс, не создавший ни традиций, ни истории своего художественного производства, класс, имеющий силы и возможности и здесь итти непроторенными, неизведанными путями.

Мы вообще считаем преждевременным предугадывать характер того искусства, которое может быть в будущем бесклассовом обществе. Марксистское искусствоведение еще слишком молодо, бедно опытом и критическими изысканиями, чтобы отваживаться на такие далекие полеты в будущее.

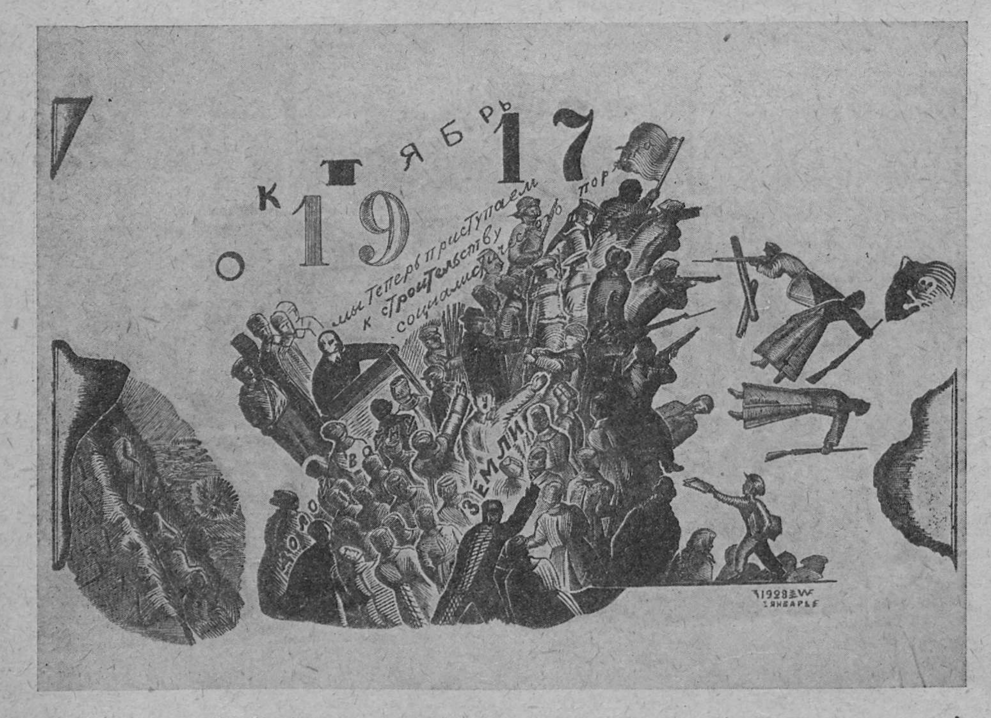
Такой футуризм в некоторых случаях может только затемнять конкретное восприятие и оценку реальных явлений в сфере современного искусства. Гадание на кофейной гуще, как доказал опыт самого нео-Лефа, ведет к отрыву мечтателей от жизни масс. В то время как нео-Леф утверждает, например, что изо-искусство у нас идет или должно итти к упадку или уничтожению, в массах, поворачивающихся лицом к просвещению, наблюдается огромная потребность именно, и прежде всего, в этом заживо погребенном типе искусства. Приходится итти на уступку — признавать необходимость хотя бы временного существования и развития, — надо думать, — изо-искусства. При чем временное здесь употреблено, конечно, лишь в качестве застенчивого отступления на исходные позиции. Попытка нео-Лефа надавить на массового потребителя в сторону принятия им некоторых форм индустриального искусства пока дает очень хилые результаты, так как строится на культуртрегерстве, на безмерном пренебрежении к тем или другим потребностям и вкусам масс.

Вопрос может быть поставлен и иначе: не чувствует ли культурный актив рабоче-крестьянской массы инстинктивную опаску в отношении искусства, которое им не создано, а пересажено к нам из оранжерей враждебного пролетариату класса? Вместо априорно установленных норм и полетов в далекое будущее, нам необходимо, в первую очередь, заняться разрешением ряда конкретнейших проблем, самым тесным образом связанных с практическими потребностями и возможностями сегодняшнего и, отчасти, завтрашнего дня.

В границах проблемы «Мы и Запад» таким вопросом служит то разрушение стилистических систем разных художественных эпох, о котором мы говорили выше.

В поисках жемчужных зерен, могущих найти свое применение в создании новой, пролетарской художественной культуры, наши художники, и в особенности художнический молодняк, роются почти вслепую в огромном художественном наследстве. Искусствоведам необходимо об'единиться с ними в этих поисках, необходимо настолько остро и точно отточить свой критический скальпель, чтобы знать, в каких именно местах произвести порез и что при этом можно найти.

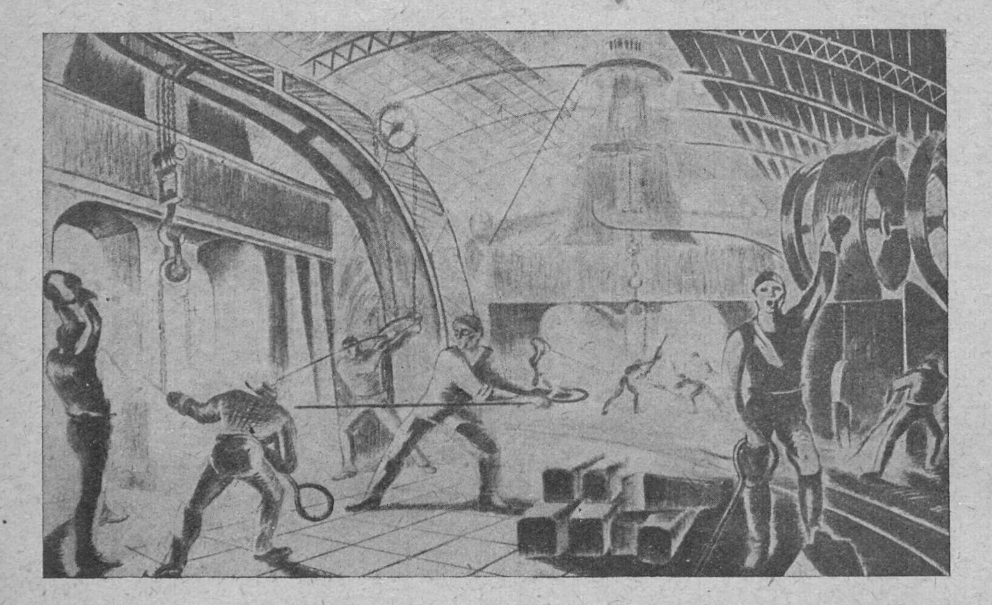
Художников восходящего класса, конечно, прежде всего интересует художественная продукция, созданная другими классами также на восходящей линии их развития — искусствоведы-марксисты должны наметить и проанализировать эти моменты с полной научной об'ективностью, не затемненной выпячиванием какой-либо одной части разбираемого наследства.



Фаворский В. А. («4 искусства») Октябрь (с гравюры на дереве)

Зенкевич Б. А.

Бухта Биби-Эйбат. Баку (рисунок тушью)



Невежин Ф. И. Завод

В данное время в области изо-искусства особенное внимание творчески работающих наших художников, в общем, больше всего притягивают, в станковом разрезе, произведения Домье, Делакруа, Ван-Гога, Милле, Стейнлена, Мазерееля и Дерэна, в монументальном — Джиотто, Гирляндайо, Пьеро де ла-Франческо, византийская и древнерусская фреска.

Менее уверен и отчетлив отбор учителей из числа станковых художников более ранних времен. Рембрандт, Веласкез, Эль Греко, Гойя и, отчасти, Тициан — это почти все, на чем сходится наибольшее число наших молодых художников. Имена эти обнаруживают три тенденции нашего изо-искусства: с одной стороны, поиски опоры против разлагающего «вещную» форму импрессионизма, с другой — стремление создать крупный, синтетический и отчетливо воспринимаемый стиль и, в-третьих, наконец, склонность к выражению сильных, глубоких эмоций, к композиции, исполненной мощной, простой и темпераментной жестикуляции. Правильно ли выбрали себе художники учителей с точки зрения этих задач, не пропущены ли те или другие, может быть, не менее значительные мастера, что каждый из выбранных может нам дать полезного, — вот вопросы, на которые могло бы дать свой авторитетный ответ марксистское искусствоведение. На него же падает и требование систематизировать поиски художников и результаты этих поисков, для чего предварительно необходимо учесть и определить ту платформу, с которой эти поиски ведутся.

При такой совместной, конкретной работе искусствоведов и художников мы в значительной мере ускорим развитие нашего искусства и избавим его от непроизводительной кустарщины, неуверенных шатаний и открытия давно открытого.

Должно отметить, что до сих пор наше искусствоведение относилось довольно инертно к запросам художников, вследствие чего между искусствоведами и художниками образуется некоторый разрыв, могущий разростить, если с той и с другой стороны не будет достигнуто взаимного понимания.

Так обстоит дело в области изо-искусства. Что касается обширнейшей равнины, занятой так называемыми производственными искусствами, то здесь у нас пока господствует полная неразбериха и разнобой. В какой части использовывается здесь наследство прошлого, какие элементы в нем ищутся и что находится, мы, пока что, сказать не беремся. Ясно, однако, что и здесь мы не можем выпячивать какого-либо одного стилистического ансамбля и здесь предстоит произвести критически разрушительную работу прежде, чем приступить к закладке фундамента для своего собственного здания. Вполне допустимо, что в этой области мы сможем найти много полезного не только на Западе, но и на Востоке, в частности в задаче построения орнаментики.

Не малую путаницу во все эти горячие и торопливые поиски вносит и существующее деление художественных явлений на расцвет, возрождение и упадок, а также и номенклатура художественных школ и течений. Все эти ящички, по которым идеалистическое искусствоведение рассортировало историю искусства, нуждаются в генеральной перетряске и перекладке, так как в один и тот же ящик зачастую попадает совершенно разнородный мате-



Домье Свобода печати

Делякруа — Лежащий араб



Делякруа — Охота на тигра

риал. Это тоже важнейшая задача марксистского искусствоведения, без решения которой мы еще долго будем блуждать в тумане.

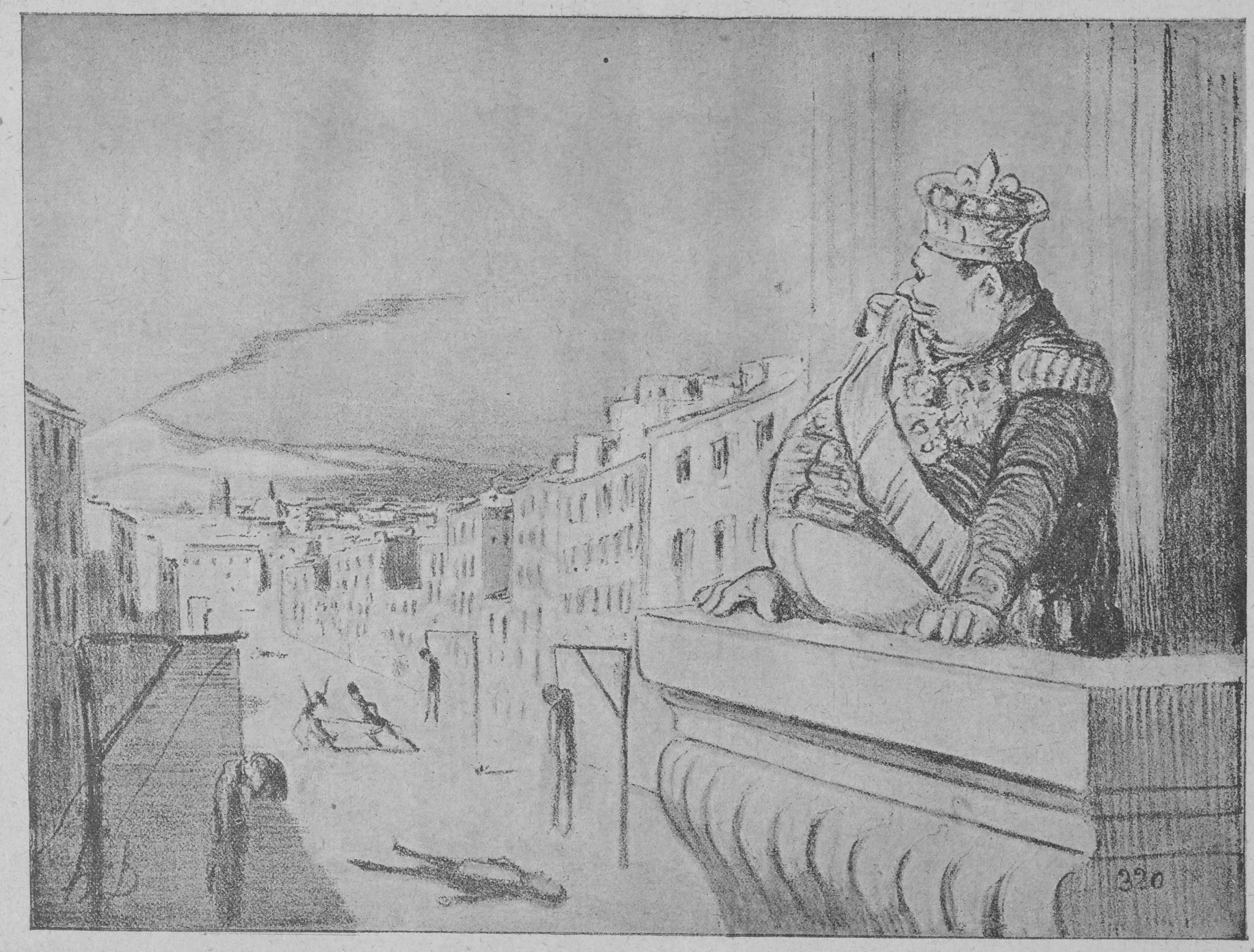
Во всяком случае все поиски, весь пересмотр и анализ наследства может и должен быть произведен при полном сознании того, что наше искусство призвано служить интересам рабоче-крестьянской трудовой массы и потому должно цвести и развиваться в непрестанной и неразрывной связи с социально-экономическим и культурным ростом последней.

Такое сознание во-время подрежет крылья всем полетам в безводушно-футуристическое пространство и заставит спуститься на землю неосмотрительных летчиков, с высоты своего эстетического полета теряющих представление о пропасти, разделяющей два борющиеся класса — пролетариат и буржуазию.





Кампильи — Швеи



Домье

Всюду в королевстве тишина и порядок



Винцент Ван-Гог. „Красные виноградники“.

„ГЕОКАРТПРОМ“. МОСКВА.

СОВРЕМЕННАЯ ФРАНЦУЗСКАЯ ЖИВОПИСЬ

Ни в одной стране, кажется, так внимательно не следили за французским искусством, и влияние его не было так велико, как у нас. Но нигде, также, оно не вызвало столько лжетолкований и недоразумений.

Главными причинами тому были снобизм и беспринципность российских коллекционеров и эклектизм буржуазной критики. Смена художественных школ расценивалась ими не с точки зрения их социальной значимости и художественных достижений, а как капризное явление моды.

Многие не замечали глубокой разницы, существующей между Гогеном и Ван-Гогом, между Коро и Миллэ, Дега и Ренуаром, и в коллекциях русских меценатов мы встречали наряду с Сезанном—Карьера и Пювис-де-Шаванна, а рядом с Матиссом—Мориса Дени.

За время революции произошел огромный сдвиг в нашем понимании задач современного искусства, но соответствующей переоценки его достижений еще до сих пор не было сделано.

Французская выставка, бывшая в Москве, могла в этом отношении сыграть очень крупную роль. Но вместо того, чтоб рассеять ряд утвердившихся недоразумений, она создала не мало новых.

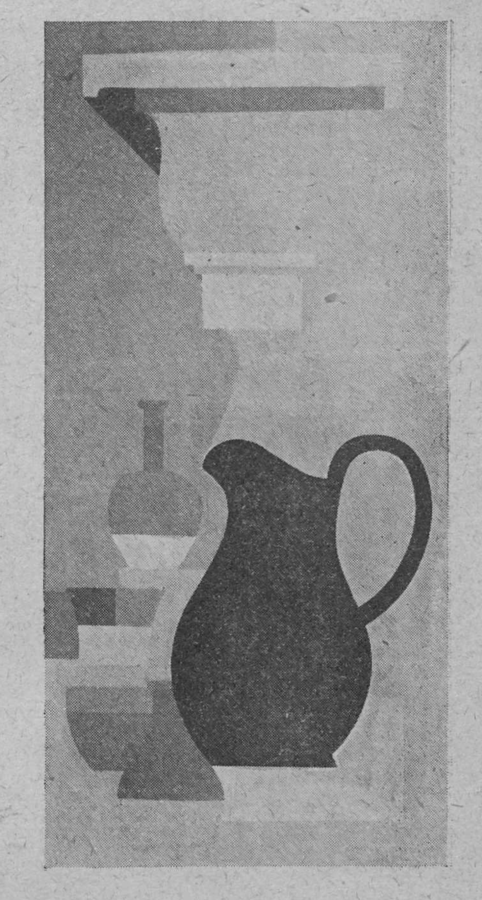
Я укажу на два из них, особенно важных.

Во-первых, на преувеличенный интерес, оказанный так называемой «Парижской школе» [1] и, во-вторых, на совершенно произвольное и необоснованное определение французских художников по признаку «кспрессионизма».

Что касается «Парижской школы», то этот эпитет появился, как одно из тех броских словечек, на которые так изобретательны французы и на которые с такою легкостью набрасываются иностранцы. Школа предполагает определенную эстетику и художественные принципы, а по одному лишь топографическому признаку школа вряд ли определяется.

То явление, которое некоторые художественные критики хотели облечь в эту формулу, имеет более глубокие корни и не ограничивается одним только Парижем, а обнимает всю французскую живопись в ее международном значении. Оно знаменует собой, с одной стороны, кризис роста буржуазной интеллигенции, а с другой — процесс взаимодействия тех стран и народов, на которых французское влияние распространилось.

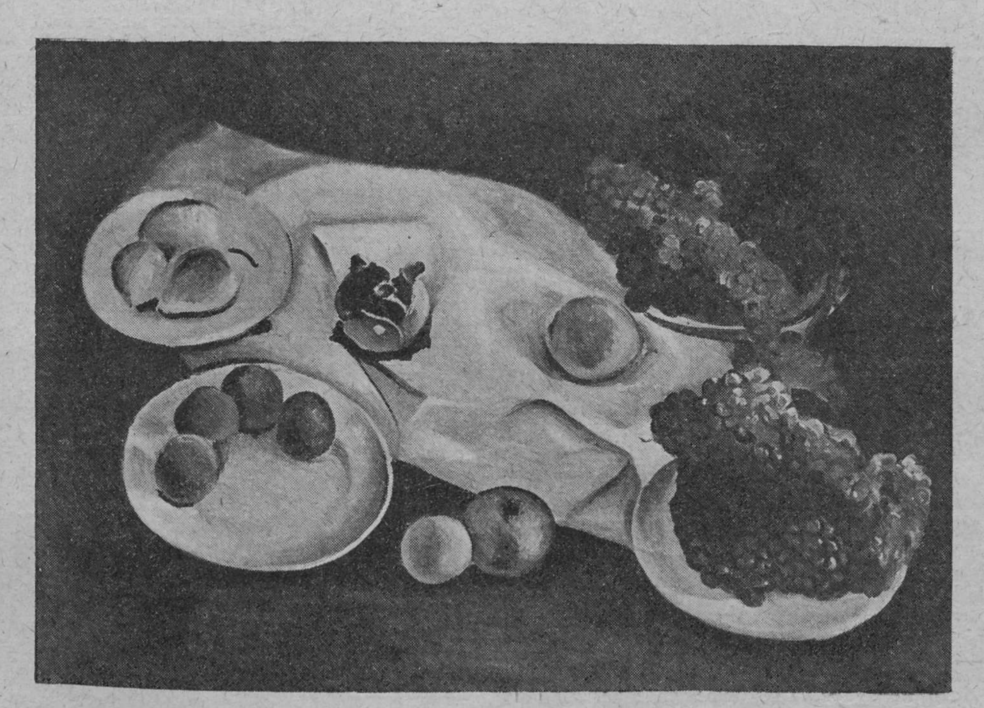
Являясь на протяжении всего 19 века единственной созидательницей художественных ценностей эпохи промышленного капитализма, Франция начинает постепенно терять свое исключительное положение и нисходит к роли руководительницы и бдительной хранительницы художественных традиций. Ее живопись не поучает только других, но сама начинает испытывать на себе чужие влияния.



Амедэ Озанфан — Натюр-морт

Такой же процесс мы наблюдаем и во французской литературе, где в силу особенностей языка и косности традиций сопротивление, казалось бы, должно было быть гораздо упорнее. То литературное течение, которое принято называть космополитическим, не ограничивается одними путешествиями по Европе и Америке, популяризацией иностранной литературы и экзотическим бытописательством, а включило в свою среду и приобщило к традиции французского романа швейцарца Блэза Сандрара, американцев Жюльена Грина и Жюля Сюпервиеля, выходцев из России — Эммануэля Бова, Андрэ Беклера, Жозефа Кесселя, писателей немецкой, испанской культуры и даже румына, — мало-значительного Панаит Истрати.

Некоторые из них занимают весьма влиятельное положение во французской литературе и внесли в нее очень ценный вклад, но вряд ли кто-либо подведет этих писателей под такую произвольную классификацию, как «Парижская школа



Андрэ Дерэн — Натюр-морт

[1] См. каталог выставки «Современное французское искусство» в Москве.



Андрэ Дерэн — Голова

французского романа», по тому случайному признаку, что они живут в Париже.

В лучшем случае «Парижская школа» определяет только декадентское эстетство и аффектированное манерничание, которые с такою легкостью воспринимают многие иностранцы у парижских модниц и которые с такой полнотой выкристаллизовались в работах голландца Ван-Донгена и японца Фужита.

Это увлечение «Парижской школой» открыло, таким образом, возможность для всяких суб'ективных толкований и произвольного, совершенно случайного, подбора экспонатов.

Столкнувшись с действительными или мнимыми затруднениями для привлечения к выставке Пикассо, Брака, Дерэна, Матисса, Руо и друг., организаторы выставки нашли и внешне основательное оправдание для заполнения этих зияющих пробелов А. Яковлевыми, Шухаевыми и никому ненужными Госиазонами, Боберманами, Фотинскими и пр.

В отношении экспрессионизма суждения были не менее произвольны и суб'ективны. Это определение одинаково применялось и к Матиссу и Громеру, и к Модиглияни и Максу Эрнсту, и к Утрильо и Тёрешковичу.

Экспрессионизма как художественного течения во Франции не было. Это чисто немецкое, локальное явление. Зародившись во время войны, оно закончилось, приблизительно, в 1924 г., не получив никакого дальнейшего развития даже в самой Германии. По сущности своей оно явилось только изнанкой французского фовизма и утвердилось скорее, как определенное умонастроение, вызванное империалистической войной, чем художественная школа.

Само слово «экспрессионизм» означает выразительность. Но возможна ли вообще какая-нибудь живопись без этого основного ее свойства — выразительности? Значит, для немецких экспрессионистов вопрос шел не об эстетических принципах или новых технических достижениях, а о каких-то привходящих элементах, имеющих к живописи если не отдаленное, то второстепенное отношение; заостренный психологизм и демонический пессимизм достигались не живописными, а литературными средствами, через анекдот и сюжетные настроения.

Независимо от нашего отношения к экспрессионизму и его оценки,—совершенно очевидно, что он не имел международного значения и ни в какой степени,—даже по времени,—не мог оказать влияния на французское искусство, развившееся самостоятельно. Если даже допустить на минуту, что экспрессионизм создал какие-то свои эстетические законы, то, принимая во внимание социальную среду и эпоху, их породившие, мы не можем распространить понятие экспрессионизма на искусство, предшествовавшее мировой войне.

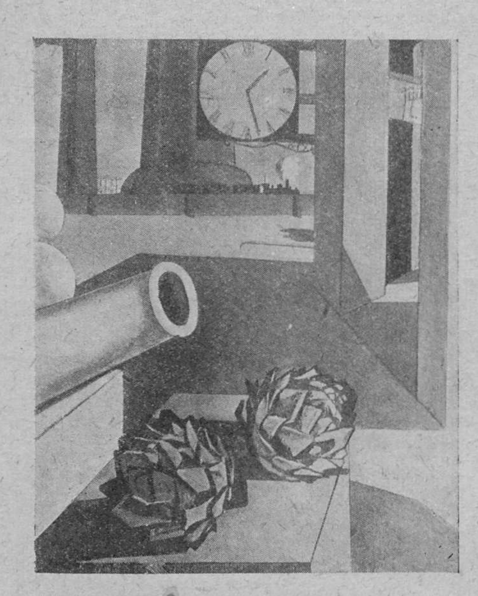
Изучая Делякруа, мы находим в нем уже некоторые элементы импрессионизма. Таков диалектический процесс развития всякого явления, поскольку оно ограничено и имеет свои корни в определенной социальной среде. Но мы все же не называем поэтому Делякруа импрессионистом.

Ни Домье, ни Ван-Гог, ни Руо не могут быть названы экспрессионистами, несмотря на очевидное, хотя и чисто внешнее влияние этих художников на немецких экспрессионистов. Тем менее это определение, как оно сейчас понимается, применимо в отношении Матисса

Не только сюрреализм[1], как художественное течение, зародившееся после войны, почти не был освещен на выставке, но никак не была представлена так называемая **народная живопись, которая получает сейчас во Франции серьезное значение и служит залогом возможного развития пролетарского искусства.**

Сюрреализм как художественное течение будет, вероятно, развиваться окольным путем, не впадая в общее русло

[1] Более подробно об этом см. мою статью «От Дада к сюрреализму» в № 3 от 1929 г. «Вестн. иностр. литературы».



Джорджио Кирико
Радость и загадки странного часа

французской живописной культуры. Но поскольку оно несет с собой отдельные художественные проблемы, имеющие общее значение, и поскольку Пикассо и Кирико, вокруг которых сосредоточено сейчас внимание молодых художников Франции и Европы, будут, как вдохновители сюрреализма, продолжать своими интригующими опытами оказывать влияние на его развитие, его нельзя было оставить в тени.

О Кирико говорить не приходится. Полотна, фигурировавшие на выставке, его достаточно характеризуют. Художник он весьма посредственный. Проблемы цвета, колорита его, как-будто, никогда не волновали. Он подходит к разрешению художественной передачи и живописного образа не живописными, а литературными средствами. Это яркий пример буржуазного упадочничества. Кирико создал маскарадную символику и метафизическую литературщину. Какой, действительно, претенциозной литературщиной отдает от таких названий его картин, как «Радости и загадки странного часа», «Созерцатель бесконечности» и т. д. Ни идеологически, ни эстетически он для нас не представляет большого интереса.

С Пикассо дело обстоит гораздо серьезнее. По своему авторитету и той роли, которую он сыграл в новом искусстве, наше отношение к нему не может быть безразличным, и сравнительное изучение его теперешнего творчества с многочисленными работами его довоенного периода, хранящимися в московском Музее новой западной живописи, было бы весьма поучительно.

То, что Пикассо сейчас делает, вышло как-то за пределы живописи. Его пластические образы потеряли ощутимую, подлинную реальность и превратились в пластические философские гипотезы. Уже простым глазом за ними уследить нельзя. Они противоречат не только законам оптики, но и не всегда поддаются простому пониманию. Даже когда он забавляется простыми фактурными изысканиями и ищет выражения относительности формы, то эти опыты его оставляют



Сутин — Портрет

Жорж Брак — Натюр-морт

Пабло Пикассо

Портрет



Пабло Пикассо

Портрет



Андрэ Дерэн — Пейзаж

после себя тревожные следы. Он пытается нас ввести в мир непостигаемого, внереального.

Когда говорят о кубизме, то обычно приписывают одному только Пикассо ответственность за его зарождение.

Это неверно. Жорж Брак сыграл в этом движении главную и более ответственную роль.

Участие Пикассо в кубизме весьма значительно. Но по существу он оказался только наиболее ловким выразителем и вульгаризатором намерений кубизма. Он брал отовсюду: и от Гильома Аполлинера, и от Брака, и от Дерэна. Его изумительная приспособляемость дала ему возможность легко все воспринять и все подчинить своей фантазии.

Пикассо эклектичен, любит бросаться из стороны в сторону, от одного стиля к другому, от одной манеры к другой. Ему нравятся сюрпризы, неожиданности, игра слов, и выдумки его не всегда блещут большой изобретательностью. Они часто находятся на грани между каламбуром и жонглерством.

Творчество Пикассо сегодняшнего дня особенно симптоматично, и в свете сюрреалистического течения оно становится еще более понятным. Сюрреализм является для современной Европы знамением времени. Он отражает болезненный кризис буржуазной интеллигенции, прикрывающей метафизикой гамлетизма свою неприспособленность к жизни и полную свою растерянность. Наследие Пикассо продолжает оказывать еще в СССР импонирующее влияние, и обилие холстов московского музея, относящихся к довоенному периоду, обязывало осветить «проблему Пикассо» наиболее полно, чтоб можно было сделать из его творчества соответствующее заключение не на основании только суб'ективных суждений, а об'ективного сравнительного изучения.

Еще более ошибочен и непонятен пробел, допущенный в отношении так называемых «народных художников».

Не по примеру Анри Руссо, а независимо от него во Франции появился сейчас целый ряд художников-самоучек, которые заслуживают самого серьезного внимания. Тут и садовник Бошан, и каменщик Бомбуа, и продавец картошки Буайе, и трубочист Годи, и сторож Гей. Это все «воскресные» художники, у которых свое лицо и своя поэзия. Они привлекательны бесхитростными выдумками и наивными причудами. Явление это далеко не наносное, а органическое.

В эволюции французской живописи постоянно скрещиваются революционные течения, устанавливающие вехи нового искусства, с тяготением к традиционной культуре, берущей свое начало у старых



Утрильо — Монмартр

мастеров французского примитива и у истоков народной живописи с ее крепким почвенным реализмом.

От братьев Ле-Нэн через Шардена, Курбэ, Сезанна, Писсаро до наших дней линия развития французского реализма утверждается в постоянной прогрессии.

Он питается иногда всеми опытами передовых течений как у Дерэна и Брака, или закаляется в непосредственной стихии народного творчества, как у Вламинка и Анри Руссо.

Своими ошибками и пробелами выставка в Москве не могла дать нам ясного представления о современном состоянии французской живописи. Поскольку многие из передовых французских художников прошли со времени войны большой путь развития и намного уточнили свои формальные достижения и эстетические проблемы, изучение их современных работ сравнительно с довоенными оказалось бы чрезвычайно благотворным. Тогда, быть может, было бы понятнее, насколько революционные течения на протяжении весго 19 века органичны и насколько все школы, от романтизма до кубизма, нашли в современной французской живописи свое синтетическое разрешение. Если во Франции, за весьма незначительными исключениями, почти нет сейчас сезаннистов, то уроки Сезанна для нее даром не прошли; если импрессионисты сейчас представлены в одном только малоталантливом эпигоне Д'Эспанья, то Бонар и Матисс претворили импрессионизм в такую величественную мажорную живопись, которая является наилучшим доказательством его исторического значения.

Показать поступательное развитие каждого отдельного художника и органическую связь сменявших друг друга живописных школ, — вот та задача, которая стояла перед организаторами выставки французской живописи в Москве, с которой они не справились.

Торопиться с выводами на основании этого неудачного опыта о состоянии всей современной французской живописи никак не следует. Мы должны вынести из него только соответствующий урок.

Пора покончить с «налетной» критикой и суб'ективными суждениями, подчас наспех заимствованными у буржуазных хроникеров, для которых искусствоведение чаще всего сводится к пестрому анекдоту и эстетской фразеологии, и приступить к более научному изучению западного и, в частности, французского искусства.

Надо также покончить и с пошлым высокомерием тех художников, которые весь опыт художественных достижений Европы подводят под весьма вульгарные и ничего не говорящие формулы «гнилого, фокстротирующего искусства» или «джазбандного формализма».

Как это им не покажется неожиданным, но эти суждения в точности совпадают с мнениями, высказываемыми в буржуазно-консервативной печати реакционными художественными критиками.

И суб'ективизм, и вульгарное упрощенство одинаково вредны. С у м м а н а к о п л е н н о г о ф о р м а л ь н о-т е х н и ч е с к о г о б о г а т с т в а б у р ж у а з н о й Е в р о п ы н и к а к н е д о л ж н а д л я н а с п р о п а с т ь.

Технический опыт, обретенный во всех областях, имеет для нас огромное значение, а в области искусства, требующей большой культуры и определенной преемственности, еще большее.



Андрэ Лот — Праздник 14 июля в Париже



Андрэ Дерэн — Натурщица



Леопольд Сюрваж — Торговка рыбой

Не предрешая вопроса о судьбах станковой живописи, можно сказать, что если она от доминирующего места, которое занимала в буржуазном обществе, перейдет постепенно на второстепенное и более служебное, то все же не исчезнет окончательно.

А поскольку она будет существовать, мы невольно столкнемся со всеми проблемами, выдвинутыми французской живописью.

Особенно поучителен в этом отношении Дерэн. Он как-будто вобрал в себя всю мудрость французской живописи. У него все строится на опыте и наблюдении. Ни метафор, ни красноречия! Все свои искания он свел к проблеме цвета и к монументальности формы. Гамма его палитры до скупости упрощена. Он пользуется пятью-шестью красками и добивается красочной выразительности силой напряжения и интенсивности цвета. Он все сгущает и берет из наблюдений только самое главное, наиболее отвечающее его композиционному замыслу.

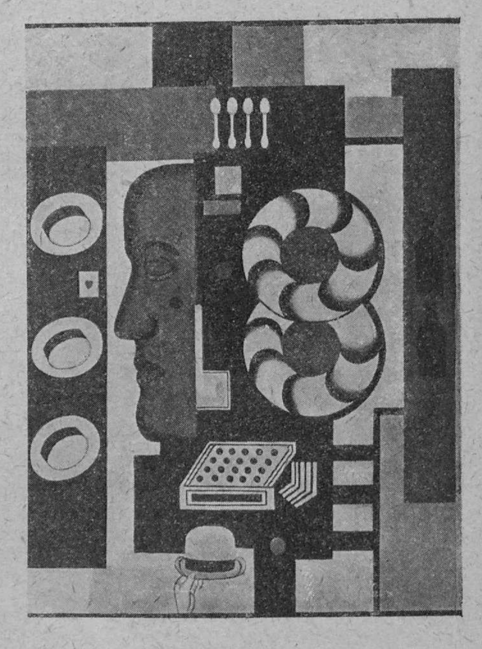
Этим реализмом проникнут и французский пейзаж, который получил сейчас во Франции чрезвычайно любопытное разрешение. Именно вокруг него, начиная с барбизонцев до наших дней, идут те эстетические споры, которые всколыхнули всю старую живопись. Он не только потребовал от художника отказа от старых академических приемов, но и принудил его к более об'ективной правде, к более прямому и тесному общению с живой действительностью.

Независимо от Дерэна и в другом совершенно плане, лучшими пейзажистами зарекомендовали себя Вламинк и Утрильо.

В уточнении живописного «фовизма» идеи Вламинка оказались доминирующими. К мудрости Сезанна он присоединил чувственное восприятие Ван-Гога с его буйной выразительностью и вывел из них свой стиль, свою фактуру и живописную трактовку. Он знает силу звучания цвета, его бесконечную скалу тончайших ньюансовых переходов и многообразие его эмоциональных возможностей. Его пейзажи не только красочны, но и красноречивы. Пройдя путь от Коро через Сезанна и через все опыты импрессионизма, он обновил традицию современного пейзажа, придав ему ту художественную выразительность и поэтическую насыщенность, которых до него у французского пейзажа не было.

Что касается Утрильо, то пестрая легенда, созданная вокруг его имени, несколько превзошла, правда, его достижения, но все же это интересный мастер. В нем нужно отличить два периода: до 1920 или 22 года, когда его работы были очень свежи и привлекательны, и творчество последнего времени, заметно идущее на убыль. Потеряв трепетную остроту непосредственности, оно стабилизовалось и выродилось в штамп.

Его первые пейзажи таили в себе трогательную поэзию иллюстрированных открыток с провинциальными видами старых лачуг и заброшенных пустырей. Что-то жуткое скрывали за собой облупившиеся стены, покрытые плесенью, и деревянные заборы с их специфическими надписями. В них была напряженная атмосфера задворков жизни, проникнутая пороками и преступлениями современного капиталистического города. По настроению они напоминали подчас сентиментальные уличные романсы, а по простоте своей и наивности были близки к лубку и бесхитростной народной живописи.



Фернан Лежэ — Композиция

Характерной особенностью их было то созвучие, которое Утрильо находил между своими переживаниями и перевоплощенным живописным образом, между своим ощущением и каждым мазком картины.

И Анри Руссо, и Вламинк, которых у нас мало знают, и Утрильо, с которым мы сейчас только познакомились, требуют к себе более внимательного отношения и более серьезной переоценки их художественной значимости. Не легенда и анекдот нас должны интересовать, а их формально технические достижения, как мастеров живописи.

По другому мы должны оценить и Анри Матисса. Но не столько, быть может, самого Матисса, как Рауля Дюффи, которого в СССР совсем не знают и который как один из наиболее последовательных соратников Матисса сумел сейчас наиболее полно реализовать основные намерения «фовизма». В отталкивании от аналитического импрессионистического дробления светового восприятия окружающей природы к синтетическому преображению его в художественном плане он нашел такой композиционный ритм, такое напряжение и звучание цвета, которых сам Матисс никогда не достигал.

Формально-технические проблемы станковой живописи во Франции не рождались самостоятельно. Поскольку там выросло и созрело искусство промышленного капитализма, формальные идеи развивались попутно с научными достижениями и техническим прогрессом.

Зародившись на почве чистого станковизма и в интересах возрождения этого жанра, технический формализм диалектически пришел как-будто к отрицанию самой станковой живописи или, по крайней мере, в значительной мере расширил проблему живописного мастерства и живописной плоскости.

Мы не имеем права уподобляться буржуазным критикам и рассматривать кубизм, как коллективную аберрацию и меркантильный ажиотаж парижских спекулянтов искусства. Меркантилизм и спекуляция есть одна из сущностей буржуазного общества, но они не об'ясняют всей его эволюции от первых его зачаточных форм до зрелой стадии его теперешнего состояния в американском масштабе. Так же точно они не полностью об'ясняют и эволюции современного искусства.

Злорадствовать по поводу того, что кубизм кончился, и успокоиться на том, что он прошел, как одна из прихотей моды, это—проявить непонятный обскурантизм. В кубизме мы встретились с целым рядом проблем, мимо которых мы не можем безучастно пройти. Мы тут столкнулись и с проблемой относительности цвета и с противоречиями, существующими между об'емной и плоскостной живописью, к синтетическому разрешению которых подошел Андрэ Лот и к проблеме преодоления итальянской перспективы, по разному разрешенной такими крупными и подлинно культурными мастерами, как Жорж Брак, Альбер Глэз и Леопольд Сюрваж. Несмотря на свои противоречия, они имеют, каждое в отдельности, свое значение для развития монументальной фресковой живописи, которая должна получить в нашем социалистическом строительстве такое огромное развитие.

Мы встретились, наконец, благодаря кубизму, с проблемой нового стиля, отражающего эпоху машинного техницизма. С одной стороны, пюристы, а с другой — Ферман Леже выдвинули вопрос о стандартной вещи и ее влиянии на современное искусство.

Не бояться этих проблем мы должны, а изучать их в свете научно-марксистской диалектической идеологии и тогда только мы будем избавлены от всяких суб'ективных «бесплатных» суждений и излишнего восхваления всяких мистификаторов модернизма, вроде Бранкуси с его «Летающими птицами» или Маркуси с его «подносным» кубизмом, которые только компрометируют идею нового передового искусства.

Бояться идеологии буржуазной Европы сейчас уже смешно. Нас разделяет другое понимание и совершенно другое восприятие окружающего мира. Социализм—это высшая ступень человеческого развития, и с буржуазной идеологией капиталистической Европы мы покончили раз и навсегда. Социальный кризис, который Европа переживает, должен неминуемо и фатально привести ее к социальной революции, каковы бы не были временные отсрочки, которые ей предоставит история. Европа вынуждена будет нас догонять. А пока мы должны заимствовать у нее те технические достижения, которые она приобрела за время своего культурного роста.

Сергей Ромов

Редакция не во всех случаях разделяет характеристики и формулировки автора.



Матисс — Натурщица

ИСКУССТВО СОВРЕМЕННОЙ ГЕРМАНИИ

(Путевые впечатления)

Самым значительным в немецких музеях, если не говорить о старых мастерах, для меня были французы — те два-три десятка прекрасных полотен французских импрессионистов, которые имеются в музеях немецких центров.

Из немцев же последнего столетия показались мне действительно большими художниками двое — Ганс Маре и Вильгельм Лейбль, оба «глубоко чтимые» и оба глубоко чуждые современной Германии.

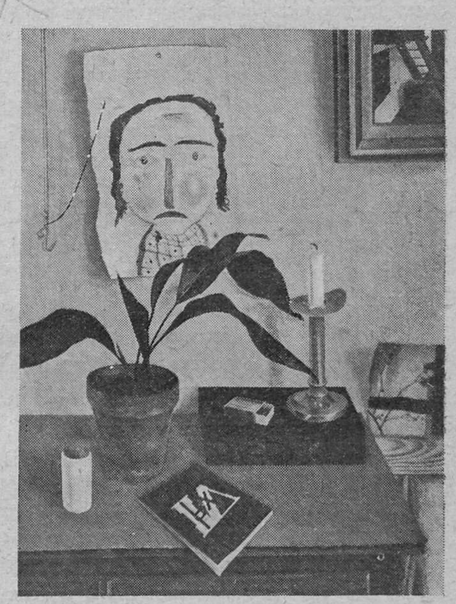
Какой характерный трагический симптом. Марэ (1837—1887), обладавший всеми природными данными для того, чтобы создать школу мирового значения и вернуть искусству мощь монументальных эпох, оказался бездомным в Германии и долгое время неизвестным Европе. Правда, теперь после войны в берлинской Национальной галлерее на почетном месте помещены его панно, когда-то загнанные в подвал по тупости Вильгельма, а трехтомный труд о нем Мейера Грефе — теперь библиографическая редкость. Основное собрание его произведений перенесено из пригородного Шлейсгейма в мюнхенскую новую пинакотеку, но школы последователей, какой-либо органической связи с ним мы стали бы тщетно искать в современном искусстве Германии.

Причудливо и положение искусства Лейбля (1844—1900 г.). Превосходство живописного качества работ этого реалиста признается всеми, даже апологетами архи-модернистских направлений, но горе тому немецкому художнику, который попробовал бы итти путями Лейбля! Простят подражание тупейшему французскому «дадаисту», простят нелепейшую выдумку экспрессионистского толка, но пойти путем Лейбля, которым они же гордятся, совершенно невозможно.

Лейбль — прекрасный живописец, чаще всего «валерного» метода, но с большим разнообразием приемов. Иногда он, как Ван-Эйк, выписывает соподчиненные детали, иногда он чистый импрессионист, а порою по-веласкезовски об'ективен. По содержанию — это бюргерское буржуазное искусство. Лейбль всецело сын ушедшей эпохи того поколения немецкой буржуазии, которое имело перед собой три десятка лет поступательного движения.

У современного, или, как здесь говорится, «передового» немецкого искусства нет связи с этими двумя крупнейшими мастерами.

Характернейшими моментами этого искусства являются чрезвычайно узкий круг лиц, к которому оно обращается, узкая социальная база и глубоко пессимистическая эмоциональная окрашенность.



Рудольф Воккер Натюр-морт с детским рисунком

Если верить газетам, а в газетах теперь пишут виднейшие искусствоведческие силы, немцы горды своим «передовым» искусством. Девять десятых новейшего отделения национальной галлереи заняты основоположниками новой школы. Это все тот же экспрессионизм в разных его разветвлениях: Пехштейн, Шмидт, Роттлуфф, Нольде, Гофер, Бекман, Кокошка. «Новая вещность» — направление, возникшее всего три года тому назад, сейчас почти изжито. «Экспрессионизм», как известно, возник в последние годы до войны (около 1910 года), но тогда это были отдельные попытки непризнанных новаторов, выдвинувших лозунг «выражать» вместо «передавать». Экспрессионизм расцвел после мировой войны. С одной стороны, он носил характер послевоенного мелкобуржуазного национального самоутверждения, направленного против новейшего французского искусства и «рационализма, релятивизма и позитивизма» сезаннистов, а с другой,—позднее, в 1918—22 гг., эспрессионизм отражал обостренную депрессию буржуазной Германии после разгрома, когда рождалось отчаяние и поворот от «мира» в сторону «запредельных истин и сущности».

К несчастью страны присоединилось несчастие касты, — исчезновение спроса на произведения искусства, катастрофическое положение государственных финансов и, следовательно, закупок. Эпидемия самоубийств исключительно остро прошла по рядам работников изобразительного искусства. Очередные заседания германского союза художников неодно-



Генрих Альтгерр Проклятие

кратно прерывались вставанием в память насильственно кончивших жизненные счеты членов союза. Деквалификация приняла самые широкие размеры. Катастрофа стала слишком глубокой и в разгар инфляции немецкий художник уже не изливается в экспрессионистических ламентациях, он кричит от боли и гнева. И там, где за этими страданиями стоит сознательная воля, рождается социальный протест. Так возникла «ноябрьская группа», об'единение, давшее основной тон, показанной у нас в 1924 г. немецкой выставке. При сильно ощутимых влияниях экспрессионизма в работах этой выставки момент социального содержания, социального действия все же был решающим; но разложение буржуазного окружения существенно влияло на протестантов «ноября» и даже в творчестве такого крупного сатирика, как Гросс, чувствуется его причастность к бичуемым им язвам. Бывший одно время в рядах германской коммунистической партии Г. Гросс впоследствии обнаружил свою мелкобуржуазную сущность, отойдя в ряды индивидуалистического анархизма. [1]

Молодой художник, звавший нас к ответу преподает в худ. академии в Дюссельдорфе и, наверное, убежден, что он революционер в мировом масштабе...

В частности, нам памятен тот момент больной эротики, который отрицательно был отмечен на выставке нашим рабочим зрителем. Тем не менее «ноябрьская группа» несомненно имела силы, более близкие революционному пролетариату: Дикс, Казель и др., из старого поколения К. Кольвиц. Впоследствии часть из них стала основным ядром сатирического журнала «Эуленшпигель». Организация «Ноябрьская группа» не выдержала испытаний времени и вскоре перестала существовать.

Как преходящую попытку создать новую форму на основе нового стилистического или эстетического решения следует упомянуть о «новой вешности», направлении, стремящемся, удерживая конструктивное начало, дать обостренную материальность вещей. Не создав школы и не успев расцвести, «новая вещность», как тенденция, еще заметна в отдельных работах некоторых художников (Капольдт, Укольдт, Факкер).



Карл Гофер — Ночная сцена

Таковы схематические очертания послевоенного немецкого искусства. Наиболее значительную выставку его я видел в Кельне. В том же выставочном здании «Дома государств», где в прошлом году была «Пресса», а в этом году скромною частью «выставок 1928 г.» выступил АХР, в пятнадцати залах была развернута двадцатипятилетняя юбилейная выставка Немецкого союза художников. Выставка имела задачей не столько обзор всего наличного немецкого искусства, сколько показ его «наиболее передовых устремлений».

Обильно иллюстрированный каталог. На его обложке сильно стилизованное изображение обнаженных экзотических пловцов на челноках. Предисловие посвящает надгробное слово памяти почетного председателя Нем. союза художников, графа Калькрейта. Ему же посвящена «почетная» посмертная выставка. Бросается в глаза, что эта посмертная выставка исчерпывается одной стеной, где в ряд висят десять небольших картин Калькрейта, этого представителя прогрессивной буржуазной живописи эпохи Менцеля и Либермана.

Сам Либерман, несмотря на то, что является председателем союза, отсутствует. Также не представлен и покойный Коринт. Если добавить, что жюри забаллотировало полностью картины маститого мюнхенского анималиста Цюгеля, и что отсутствует Гоберман и другие художники старшего поколения, то можно сказать, что представители эпохи расцвета немецкого довоенного капитализма сознательно исключены из состава живых сил современного искусства Германии. Отсутствуют и художники пролетарской ориентировки. Даке, Нагель не представлены ни одной работой. Гросс представлен нейтральной картиной «Клоун-дирижер», из Ассоциации революционных художников изобразительного искусства Германии нет ни одного полотна, выставка содержит только живопись маслом и скульптуру,— отсутствуют Цилле и Кет Кольвиц.

Тем показательнее отобранный материал.

Ведущими являются основоположники экспрессионизма, теперь уже «имена». Они — Гофер, Бекман, Шмидт Роттлуфф являются центральными фигурами (хотя, признаться, их ученики свежее их). Второю осью выставки являются мистики Пауль Клее и Кандинский, дадаист Макс Эрнст и небольшая группа «новых вещественников». Итак, здесь нет никакой революции. Есть радикальные интеллигенты, думающие своими стилистическими опытами «сделать революцию», но они не дерзают вступить на социальную тему.

Первое, что бросается в глаза и удивляет — это своеобразная апатия,

---

[1] Характерен один из инцидентов с нашей выставкой. В один прекрасный день в книге впечатлений нашего отдела, полной исключительно благоприятных отзывов, вдруг появилась крайне резкая отрицательная запись, обратившая мое внимание тем, что ахровская выставка клеймилась «изменой революции». Фамилия профессора показалась мне знакомой. Я вскоре нашел ее в каталоге выставки немецкого Кюнаилербунда. Я, разумеется, поспешил отыскать работы столь яростного революционера. Их было две: одна изображала две кисточки в вазочке и называлась «зачаточный интерьер», другая изображала также «упрощенно», довольно плоскостно, но не декоративно, клорнет и книгу с нотами и называлась «музыкальный зачаток».

пессимизм, депрессивная настроенность выставки.

В одной из первых зал висит небольшая картина: черное небо, на заснеженной земле, подобно каким-то испорченным зубам, два-три косые дома-руины, над ними летит проклинающий ангел с поднятой рукой («Проклятие» Генриха Альтгера). Пораженный этой темой, я прошел по выставке, просмотрел ее тематику и мне показалось, что это проклятие отразилось на всех картинах выставки. Я руководствовался такой тематической схемой: человек (мужчина, женщина), труд, быт, пейзаж, натюр-морт. Жутким показалось мне, что при довольно большом проценте пейзажей не было ни одного солнечного. Как-будто пейзажисты принципиально считали невозможным изображать солнце.

Темы труда, строительства почти отсутствуют на выставке. В скульптуре тела, независимо от их стилистических решений, поражают или худобой, или чрезмерной полнотой.

Центральными, в смысле принятого выставкой художественного курса, мне показались работы: Гофера «Ночная сцена» — не то изнасилование, не то оргия — одна из сильнейших работ выставки, Бекмана «Воздушные акробаты», Шмит-Роттлуффа «Маски», «Мертвые вещи», «Примерка платья» — утрированный гротеск. Эмоционально ощущение кошмара, призрачности, жизнь, как гримаса, поданы в этих вещах пластически выразительно, в резко повышенных тональностях, но с большой культурой живописного процесса (особенно у Гофера) и композиционным чувством.

Более резким моментом является группа абстрактных мистиков и художников идиллических настроений. Пауль Клее своими детски-подобными, абстрактными композициями — «Большой путь и малые пути», «Некрополь», «Ступень», «Стрела в саду» — ищет покоя за пределами действительности. В связи с его работами мне вспоминается разговор на выставке с одним полуамериканским, полупарижским художником русского происхождения — Джоном Греем. «Жизнь все равно динамична, независимо от нашей воли. Наша задача — искусством противопоставить ей покой, задержать этот стремительный бег». Примерно, к этому же стремится Клее; его картины для переутомленных.

Идиллические построения свойственны целому ряду и притом весьма даровитых художников. Перед их картинами у меня постоянно было ощущение, будто эти картины с их обходом самого актуального в окружающей жизни, при всей высокой их качественности, были ничем иным, как пропагандой известной «политики страуса», прячущего голову под крыло. Завороты уличек тишайшего города и за каждым поворотом еще поворот. Как-будто в эти тишайшие переулки и тупики автор надеется увести зрителя от грозной неприемлемой жизни с ее неотвязно трагическими вопросами. К этой группе хочется отнести работы одного из наших оппонентов, проф. Ахтермана Экерса, и одного из «друзей АХР» — Кудозора Ваккера.



Петер Геккер — Царство антихриста (роспись церкви в Эренфельде)

Дадаист Макс Эрнст — одна из видных фигур Германии, особенно после успеха в Париже, куда он переселился. При парижски-утонченной обработке поверхности и тональной композиции мне трудно воспринять его «Памятники 10.000 голубей» иначе, как насмешку над зрителем. Показательно, что его картина, натюр-морт с цветами, после всех приемочных комиссий и торжественных осмотров до конца выставки висит вверх ногами. Впрочем, повеска в перевернутом виде — не единственный случай на этой выставке.

То, что я увидел из нового немецкого искусства в берлинской национальной галлерее, не дало мне нового в его оценке; целеустремленности германское искусство не имеет.

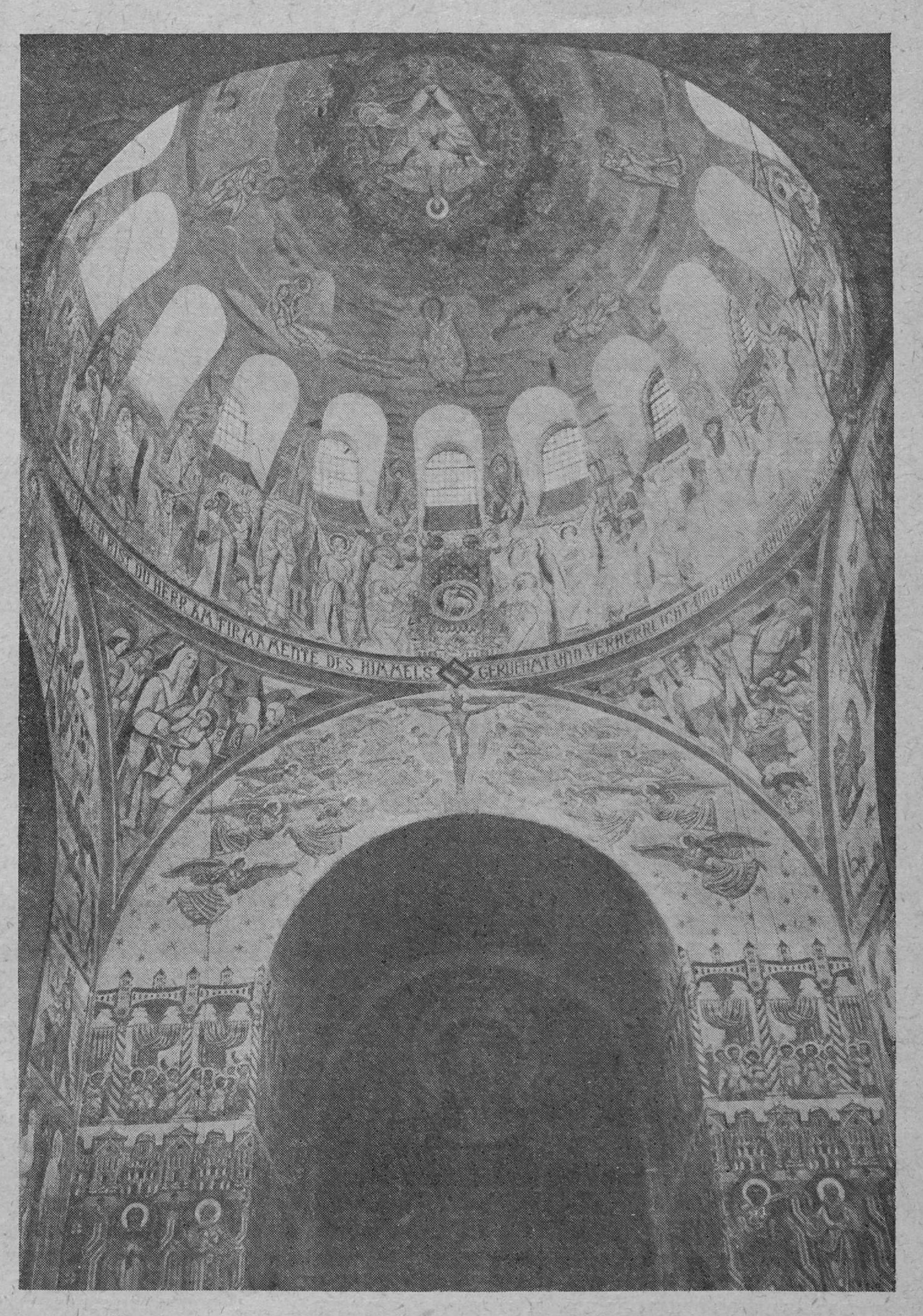
Но невольно задаешь себе вопрос, как лучше выразить идею кажущейся стабилизации, как не этим соединением девяти десятых кошмаров с одной десятой идиллии.

Не имея возможности побывать в Зальцбурге и видеть работы выдающегося монументалиста Файстауэра, я видел работы двух кельнских художников, стремящихся к разрешению монументальных задач, Петера Геккера и Лихтенберга. Оба — нам не попутчики, оба убеждены, что в основе монументальной формы должна лежать идея, теснейшим образом связанная с католицизмом. Петер Геккер расписал аль фреско церковь в Эренфельде, стремясь найти контакт с массами через мотивы современности. введенные в цикл католических тем. Как опыт фрески, эта работа имеет серьезные достижения. Архитектоника росписи статически установлена сочетанием бурого с черным и серым.

В христианскую мифологию введены мотивы рождения, смерти (четыре возраста смерти), добродетелей и пороков. Одна из тем послужила поводом к популярности этой работы, испугавшей ее заказчиков. Надлежало изобразить рядом с мужеством ее антитезу — трусость, причем намечалось изобразить бегущего с фронта солдата. Художник нашел такое решение слишком шаблонным и изобразил, как эмблему трусости, генерала Людендорфа, бежавшего перед революцией. На одной из стен художнику надлежало изобразить «антихриста». Художник изобразил слуг антихриста в виде современных господ в цилиндрах, выходящих из городского бара...

В заключение хочется сказать несколько слов об АРБКД, братской нам Ассоциации революционных художников изобразительного искусства Германии.

АРБКД в настоящее время об'единяет несколько десятков молодых художников, большею частью коммунистов. Основная группа в Берлине, более мелкие ячейки в Галле, Кельне и Дрездене. С определенной классовой установкой эти художники обслуживают партийные кампании, связаны с отдельными производствами и клубами. Их средство, большей частью, графика и плакат. Первая их выставка в мае с. г. в Берлине не привлекла большого количества зрителей и была убыточна, но несколько десятков рабочих посетителей (как правило, не посещающих выставок буржуазии) вознаградили их за труды. На выставке выделились среди других Кейль, Кейльсон, Паффельгольц. На выставке было несколько работ художников АХР. Интересно отметить то обстоятельство, что по рисунку члена АХР, художника Меркулова, художником Дейльсоном, членом АРБКД, был изготовлен тот значок, с которым первого августа берлинский пролетариат демонстрировал против войны.



Петер Геккер — Роспись церкви в Эренфельде (общий вид)

Как бы ни были еще формально не зрелы работы этого революционного молодняка, героически работающего в условиях чрезвычайного зажима, уже теперь работы некоторых из них дают больше о Германии, о ее людях, их внешнем и внутреннем мире, о их болях и радостях, чем многие сотни картин художников эстетов.

Больше, чем талант или техническая умелость открывает путь их творчеству активное отношение к жизни, марксистски классовая установка.

Эти работы входят активным элементом в классовую борьбу пролетариата Германии

А. Тихомиров.

ИСКУССТВО В МАССЫ

НОВЫЙ ЭТАП В РАЗВИТИИ АХР

Четкая классовая установка, активное участие художника своим искусством в социалистическом строительстве, задача художественного оформления быта (архитектура, клуб, отдых, массовые празднества), художественная обработка предметов массового потребления (полиграфия, текстиль, керамика, обработка дерева и металла и т. д.), повышение качества, привлечение групп пролетарского молодняка, максимальная связь искусства и самих художников с широкими массами трудящихся, «искусство в массы», — вот основы того наказа, который дал I Всесоюзный с'езд АХР в работе Ассоциации.

За полтора года, прошедшие после этого с'езда, фракция ВКП (б), преодолевая сопротивление некоторой части организации, не уяснившей себе смысла и значения постановлений с'езда, вела неуклонную работу по их раз'яснению и проведению в жизнь. В результате АХР, имевший только станковую и скульптурную секции, сейчас имеет целый ряд их: монументальную, текстильную, полиграфическую, декоративную и окрепшие ОМАХР и ОХС.

Одиннадцатая выставка явилась демонстрацией тех достижений, которых АХР добился, став на новый путь, указанный с'ездом. Несмотря на то, что эта выставка способствовала консолидации правопопутнических элементов АХР, почувствовавших угрозу себе в проведенном на этой выставке более жестко, чем обычно, идеологическом и качественном жюрировании, все же 11-я выставка явилась шагом вперед по дальнейшему приближению изо-искусства к нуждам и запросам социалистического строительства.

Социалистическое наступление, ведущееся под руководством нашей партии, на капиталистические элементы города и деревни, подступ к окончательному выкорчевыванию корней капитализма, концентрируют классово-враждебные нам силы, усиливают их сопротивление.

Обострение классовой борьбы, протекающее во всех областях жизни Советского Союза, проходит и на фронте изо-искусства. Происходит сильная диференциация не только между художественными группировками (отход «4-х искусств», «Репинцев» и др. вправо), но и внутри художественных об'единений (ОМХ). В результате этих же причин — налицо факты расслоения и в АХР: выявление мелкобуржуазных правопопутнических элементов, повернувших в своих произведениях лицо к классовму врагу (Берингов «Свадьба незрячих», Савицкий «Свалка»), выявление основной группы мелкобуржуазных попутчиков, стремящихся с большими или меньшими колебаниями в своем творчестве приблизиться к пролетарской идеологии, и ставший уж реальным производственным фактом на 11-й выставке пролетарский сектор.

Вот та обстановка, в которой фракции приходится вести борьбу за четкую классово-выдержанную идеологическую линию. Особенно заостряя борьбу против правопопутнических элементов, искажающих нашу советскую действительность, фракция ведет линию на расслоение основной группы попутчиков, выделяя и привлекая к себе наиболее близкую часть (Соколов-Скаля, Чашников, Покаржевский и др.).

Фракция считает, что резолюция I Всесоюзного с'езда АХР — «от сюжета и иллюстративности художественный путь АХР ведет к синтетическому искусству, глубокой тематике, широкому социальному содержанию и высокой формальной качественности» — указывает на тот путь, которым каждый художник-ахровец должен итти в своем творческом претворении генеральной линии партии.

Но это возможно лишь при условии самой тесной и крепкой связи художника с широкими массами трудящихся, связи постоянной, повседневной, дающей возможность включить свои чувства, переживания в общий поток устремлений пролетариата, ведущего социалистическое строительство. Это возможно при участии художника в культурно-бытовой и производственной жизни фабрик и заводов (работа в клубе, участие в социалистическом соревновании, производственных совещаниях и пр.).

В РЕДАКЦИЮ „РАБОЧАЯ МОСКВА"

Уважаемый товарищ редактор.

В «Рабочей Москве» от 19 октября с. г. была напечатана моя статья о мелкобуржуазном выпаде художника Кацмана против партийного руководства. Дальнейшие события, развертывающиеся в АХР, заставляют меня просить вас поместить в вашей газете следующее письмо:

Политическое выступление худ. Кацмана вызвало заслуженный отпор партийных, комсомольских и общественных организаций и ускорило процесс классового расслоения в среде художественной организации АХР. Фракция ВКП(б) АХР, допустившая вначале недостаточную четкость в оценке политического значения выступления Кацмана, в последующие дни дала совершенно правильный и четкий анализ положения в АХР и сумела повести за собой подавляющую массу художников-ахровцев. Секции АХР — декоративная, монументальная, полиграфическая, текстильная и скульптурная резко осудили выступление Е. Кацмана и отмежевались от постановления секретариата АХР, смазавшего политическое значение вопроса. Лишь незначительная группа художников станковой подсекции, сплотившись вокруг Кацмана, идет вразрез с постановлениями всех секций АХР и открыто бросает вызов общественности, приняв резолюцию о выражении Е. Кацману «общественного доверия».

Выраженное в моей статье опасение за четкость линии фракции ВКП(б) АХР, как показали дальнейшие события, несмотря на колебания отдельных членов фракции, не подтвердились, и фракция в целом заняла правильную позицию. Однако, реакционные элементы АХР, основываясь на моей статье, пытаются внести рознь между партийцами издательства и фракцией ВКП(б) АХР. Считаю необходимым заявить, что все мероприятия фракции ВКП(б) АХР и руководящих органов АХР, направленные против всякого рода попыток идеологически чуждых элементов игнорировать ВКП(б) и провести в искусстве свою мелкобуржуазную идеологию, встречают и будут встречать впредь со стороны коммунистов издательства АХР полную поддержку.

С коммунистическим приветом

И. Енчелик.

(Секр. коллектива ВКП(б) изд. АХР).

КАК ОРГАНИЗОВАТЬ ЯЧЕЙКУ ХУДОЖНИКОВ САМОУЧЕК (ОХС)

На любом заводе, фабрике, да и в избе-читальне, есть много товарищей, которые после работы, в свободное время, берутся за художественную работу. Одни что-нибудь копируют с хороших и плохих открыток, из журналов и пр., другие сами выдумывают и строят свои картины, а третьи заносят бытовые сценки из жизни производства и тоже получается картина.

Я не думаю только о живописцах и рисовальщиках. Есть много скульпторов, графиков, резчиков по дереву, декораторов и много есть еще товарищей, занимающихся другими видами искусства.

Вот тут мне и хочется помочь этим ребятам. Достаточно иметь на заводе, фабрике и избе-читальне несколько товарищей, интересующихся искусством, чтобы собраться, выбрать старосту ячейки самоучек-художников и поручить ему связаться со всероссийским Обществом художников-самоучек, сокращенно именуемым ОХС. Адрес этого общества — Москва, Волхонка, д. 8.

Чем может помочь Общество?

А вот чем — живой связью и консульцией в повседневной работе.

Кроме того ОХС устраивает всесоюзные выставки работ художников-самоучек.

Что должна ставить перед собой каждая ячейка художников-самоучек?

1. Вовлечение рабочих и крестьян в свою ячейку.
2. Отражение в своих работах социалистического строительства.
3. Оформление клубных уголков и изб-читален.
4. Оформление стенгазет.
5. Оформление демонстраций.

На первый раз довольно.

Но всех самоучек прошу об одном,—не превращать ячейки в школы старого принципа, т. е. рисования натюр-мортов и гипса. Ячейки должны быть живыми и не принудительными. Пусть каждый товарищ творит так, как он чувствует. Только таким путем можно будет добиться искусства. Пусть знают товарищи, что мы, художники-самоучки, своими усилиями сумеем создать то новое искусство, о котором сейчас так много говорится.

Итак, товарищи, повышайте свои художественные знания через ячейки художников-самоучек, будьте застрельщиками на своем производстве. Становитесь бойцами на фронте культурной революции.

Точилкин

Основной формой общественной связи художественной организации АХР и помощи ее рабочим организациям является культурное шефство над фабрично-заводскими, совхозными и колхозными и красноармейскими клубами. Шефская работа ахровских организаций дает возможность впервые через сотрудничество всех видов изо-искусства (архитектура, живопись монументальная и станковая, скульптура, декоративные искусства, искусство по обработке дерева и металла, текстиль, полиграфия и пр.) дать образец комплексного оформления клуба, превратив его действительно в очаг социалистического быта, агитации и пропаганды генеральной линии партии.

Эти большие задачи АХР сможет выполнить лишь при условии самого решительного очищения своих рядов от всяких примазавшихся, шкурных и религиозных элементов, положив в основу этой чистки «высокую профессиональную квалификацию и общественную активность, четкую целеустремленность в служении задачам пролетарской революции» (из постановления 2 пленума Центрального совета АХР). Чистка должна послужить дальнейшему укреплению рядов Ассоциации и росту ее за счет пролетарского молодняка.

На фоне обострения классовой борьбы в стране, диференциация на фронте изо-искусства, расслоения внутри АХР и грандиозных задач, стоящих перед Ассоциацией, выступление т. Кацмана на открытом собрании цех. ячейки ВКП (б) издательства АХР с резкими выпадами против руководства низовой партийной организации приобретает особое политическое значение. Сравнение цехпартсобрания с «подвалом» и угрозы «верхними этажами», заявление о некомпетентности ячейки в вопросах руководства художественным издательством, «ячейка без году неделя» и т. д. — все это означает не что иное, как желание освободиться от партруководства, противопоставить себя ему; все это об'ективно означает не что иное, как враждебную вылазку мелкобуржуазных элементов против партийного руководства. Это недопустимое выступление т. Кацмана вызвало совершенно справедливый и решительный отпор со стороны партийной, комсомольской и профессиональной организаций издательства.

Фракция ВКП(б) АХР, рассмотрев выпад т. Кацмана, вынесла следующее постановление:

«Фракция ВКП (б) АХР осуждает выступление т. Кацмана на открытом собрании цех. ячейки издательства, как выступление, являющееся об'ективно мелкобуржуазной вылазкой против партруководства.

Фракция считает выступление т. Кацмана против низовой парторганизации не случайным, так как недопустимо резкие выступления против руководства фракции были у т. Кацмана неоднократно на заседаниях секретариата и Центрального совета АХР, при чем раз'яснения со стороны отдельных членов секретариата о недопустимости выпадов т. Кацмана против фракции и даже выговор, вынесенный секретариатом т. Кацману в связи с отправкой Бродскому приветственной телеграммы, не исправили т. Кацмана.

Фракция считает правильным постановление правления издательства о выводе т. Кацмана из состава редколлегии и художественной комиссии издательства и, считая невозможным участие т. Кацмана в редколлегии идеологического органа Ассоциации журнала «Искусство в массы», требует выведения т. Кацмана из состава редколлегии журнала. Вопрос о снятии т. Кацмана со всех руководящих постов в Ассоциации поставить на обсуждение ближайшего пленума Центрального совета АХР».

Дальнейшее обсуждение этого вопроса в Ассоциации АХР вскрыло, что в основном московская организация АХР идет под руководством фракции по правильному пути, намеченному I Всесоюзным с'ездом АХР.

Но, вместе с тем, следует отметить, что определенные элементы организации, находящиеся, по преимуществу, в станковой подсекции, не осознавшие еще до сих пор значения постановления I с'езда и тормозящие их проведение в жизнь, на этом факте выявили себя, как явно консервативные элементы, противопоставляющие себя партруководству. Часть руководящих беспартийных работников АХР, не понявшая всей остроты создавшегося положения в Ассоциации, не сумевшая подняться до принципиальной постановки вопроса о расслоении внутри АХР, заняла позицию явного затушевывания и, тем самым, тормозит поступательное движение Ассоциации по пути дальнейшего перехода ее на рельсы пролетарского искусства.

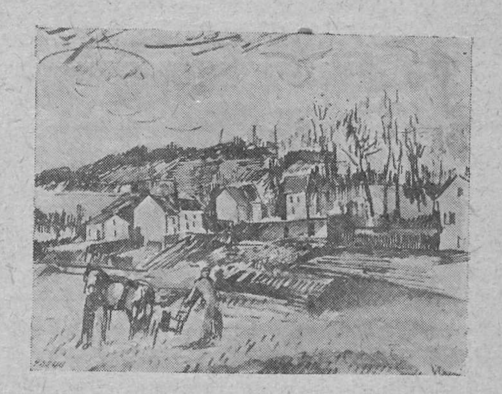
Полтора года тому назад, во время 1 с'езда, АХР делал крутой поворот, декларируя перевод Ассоциации от установки пассивного «художественно-документального запечатлевания» и исключительного станковизма к активному «синтетическому искусству, глубокой тематике, широкому социальному содержанию, высокой формальной качественности» и включению в свои ряды всех видов производственных искусств. В данный момент Ассоциация подошла вплотную к проведению в жизнь этой установки и, подобно тому, как во время I с'езда АХР часть руководящих работников Ассоциации, не понявших закономерности поворота, должна была отойти от руководства, так и теперь, в момент перехода к действительному осуществлению установки 1 с'езда АХР, часть руководителей, не осознавших необходимости этого поворота, стоит перед опасностью отстать от событий, оказаться в хвосте их, отойти от руководства.

В «Рабочей Москве» от 19 октября с. г. была помещена статья т. Енчелика «Враждебные «художества» художника Кацмана», с подзаголовком «Фракция коммунистов АХР занимается примиренчеством». Статья т. Енчелика дает безусловно правильную политическую оценку классового существа выступления т. Кацмана, правильно заостряет внимание на значении его выступления. В этой своей части она, в основном, совпадает с позицией, занятой по этому вопросу фракцией ВКП(б) АХР, но, вместе с тем, т. Енчелик допускает ряд неточностей и искажений, которые ничем не об'яснимы, кроме полемического задора. Резолюция фракции, характеризованная тов. Енчеликом, как примиренческая, приведена нами полностью и ничего примиренческого, даже в формулировке, в себе не содержит. В особенности все это обвинение становится нелепым, если принять во внимание практические мероприятия фракции по выводу т. Кацмана из руководящих организаций АХР и большую раз'яснительно-политическую кампанию, проведенную в связи с этим фракцией ВКП(б) в секциях АХР и ОМАХР. Таким образом, обвинения в примиренчестве мы отвергаем полностью. С самого начала фракция заняла четкую и твердую линию в этом вопросе и проводит ее без колебаний во всех беспартийных организациях Ассоциации.

В виду помещаемого в «Рабочей Москве» нового письма т. Енчелика, в котором он отказывается от своих обвинений фракции в примиренчестве, мы считаем излишней дальнейшую полемику по этому вопросу. Оговорим только, что совершенно напрасно т. Енчелик припутал к выступлению т. Кацмана, не имеющего никакого отношения к делу, вопрос о доме издательства и т. Журавлеве.

В работе фракции АХР действительно много трудностей. В ее работе много недочетов, она нуждается в помощи делом и критикой. Против серьезной критики своих действий фракция не только не возражает, а, наоборот, этой критики ждет.

ФРАКЦИЯ ВКП(б) АХР



Вламинк — Рисунок

ОТКЛИКИ ЧИТАТЕЛЯ

О революционном натюр-морте

В октябрьском номере (5—6) «Искусство в массы» в фельетоне «Вопросы иностранца» А. Амшей затрагивает такой вопрос:

«Может ли пейзаж или натюр-морт в известных случаях считаться революционным? Если может, то в каких именно случаях?».

Я полагаю—может и должен. Прежде всего о натюр-морте. В огромном наследии натюр-мортов буржуазной культуры что изображается? Плоды, овощи, предметы и утварь, какими обставлял свою жизнь зажиточный буржуа.

Об'ективно буржуазные натюр-морты как бы говорили о достатке и обилии всяких «благ» при буржуазном строе и тем самым как бы пропагандировали мысль о прочности, долговечности буржуазного строя, мысль, что при буржуазном строе всем живется изобильно, сытно. Это—раз.

Второе. Буржуазный натюр-морт—воплощение какого-то спокойствия, полное отсутствие динамики, движения и, об'ективно, он как бы стремится погасить всякую мысль о движении и борьбе.

Тем самым он организовал психику масс к квиэтизму, усыплял всяческие бунтарские порывы.

В чем может выразиться революционность натюр-морта? Прежде всего—в выборе предметов для изображения.

Разве изобразить блеск стали, блики на молоте или частях какой-либо машины не требует такого же высокого овладения техникой живописи, как при изображении селедок, бокалов и т. п.

Затем — в придании натюр-морту смыслового характера. Почему не взять для натюр-мортов темы: 1) набор инструментов какого-то вида (плотницких, кузнечных); 2) «уголок Осоавиахима»: противогазы, части мотора и т. д.; 3) плоды на с.-х. выставке, урожай такой-то коммуны или в таком-то совхозе и т. д.

Теперь о пейзаже. Если даже натюр-морт, приобретая смысловой характер, до некоторой степени может организовать психику масс в сторону действенного (а не квиэтического) отношения к жизни, тем самым, не подавлять, а давать новый толчок активности революционных масс, то не следует ли признать, что пейзаж имеет гораздо большие возможности в этом отношении. Природа для класса революционного не предмет для благодушного созерцания или любования, а поле для деятельности.

Вместо изображения какого-либо бурного потока в густой чаще можно взять предметом для изображения бурлящие потоки воды, бьющие из турбин электростанции.

Если для прежних художников пейзаж был красивым сочетанием местных предметов (моря, рек, долин, гор, высот) или «чарующим» уютом скромных деревенских уголков, то в период реконструкции сельского хозяйства, с изменением самого вида сельской местности пейзаж (для революционного художника) приемлем: 1) как изображение поля приложения энергии к перелицовке сельской местности; 2) как изображение мощных природных богатств, как бы зовущих к приложению энергии; 3) как изображение результатов проявления общественной воли к овладению силами природы, как изображение подчинения сил природы воле общественого человека.

С. Д.

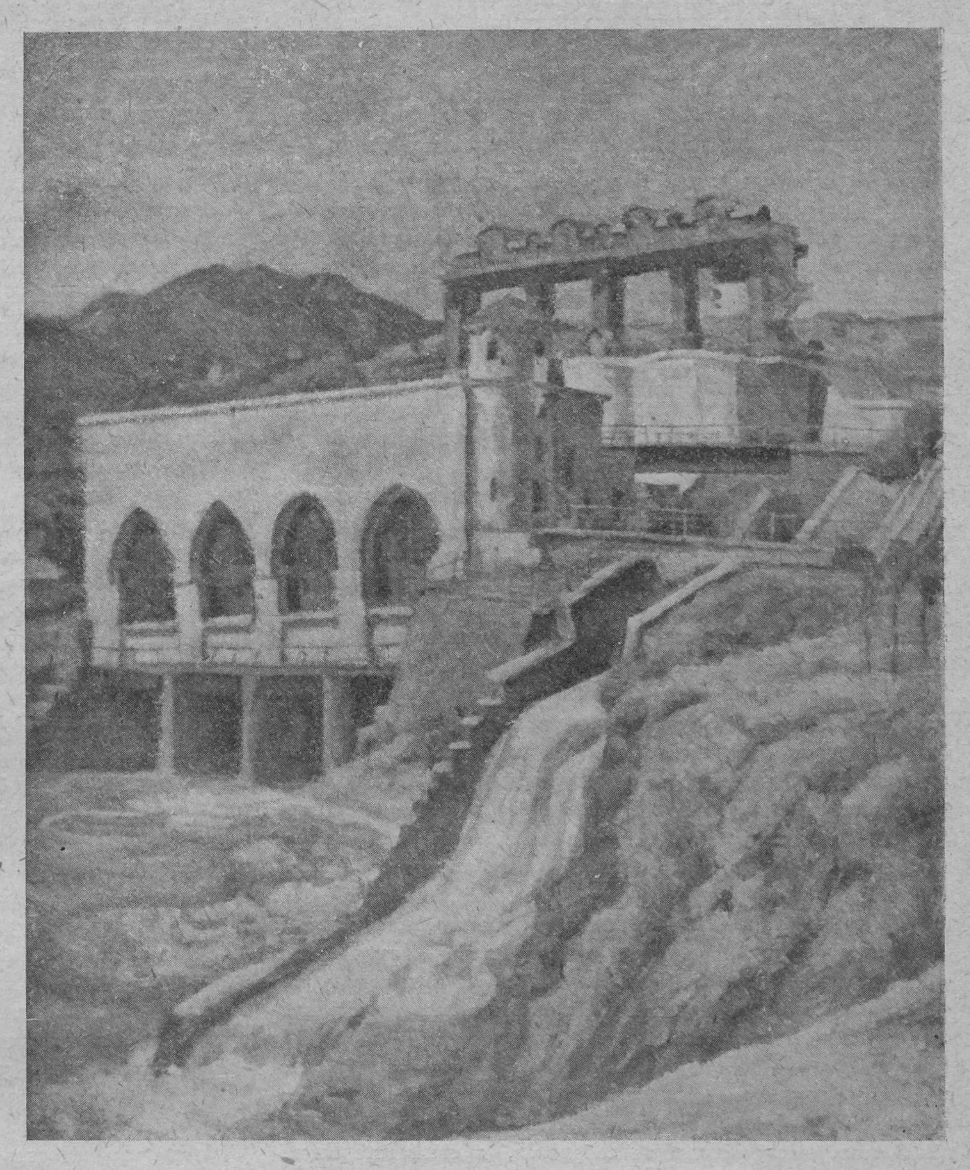
ПЕРВЫЙ ОТВЕТ НА НАШ ВЫЗОВ

Печатая обращение ОМХ к обществам художников, редакция с удовлетворением отмечает, что вызов, брошенный художникам со страниц журнала «Искусство в массы» в октябрьском номере, получает первый отклик. Редакция надеется, что ОМХ будет не единственным обществом, принявшим вызов, и ждет соответствующих заявлений от других художественных группировок.

Вызов ОМХ редакция передает в Центральный совет АХР для оформления договора о социалистическом соревновании и развития плана его, так как ОМХ в своем плане придерживается чисто станкового принципа, упуская роль в соревновании производственных искусств и такую связь с массами, как работа непосредственно в производстве и над оформлением массовых празднеств.

Социалистическое соревнование не парад, а большое и конретное дело. На пути его много трудностей. Будем ждать, что художественные организации, присылающие и принимающие вызов, не ограничатся одними словами, а сумеют вовлечь в это дело все массу своих членов. С своей стороны, обещаем строго следить за ходом соревнования, предоставив страницы журнала для подробного освещения хода его.

Редакция



Осмеркин А. А. (ОМХ). Загес

ОБЩЕСТВАМ ХУДОЖНИКОВ

Дорогие товарищи!

Социалистическая реконструкция промышленности и сельского хозяйства, успешно осуществляемая в нашей стране, ставит перед художниками задачу всемерного содействия рабочему классу и трудовому крестьянству в поднятии, при посредстве изо-искусства, их культурно-политического уровня. Это мы сможем осуществить путем:

1. Энергичной работы над созданием произведений, по своей тематике и характеру стимулирующих трудящиеся массы к осуществлению пятилетнего плана социалистического строительства.

2. Приближение искусства к массам через районные и передвижные выставки картин, рисунков и скульптуры, тематически подобранные, сопровождаемые политико-просветительной работой (беседами, докладами диспутами).

3. Участие художников в порядке общественной нагрузки в работе клубных изо-кружков.

4. Установление систематической связи с советской общественностью через организацию художественных советов при обществах художников.

5. Большего участия в создании высоко качественных плакатов, лубков и др. произведений, рассчитанных на массового потребителя.

Все эти задачи могут быть осуществляемы при наличии систематической общественно воспитательной работы внутри художественных организаций.

Общество московских художников (ОМХ) обращается ко всем об'единениям художников с предложением вступить по перечисленным моментам в социалистическое соревнование.

Общество московских художников (ОМХ)

Критика и Самокритика

„Комсомольская Правда“ отвечает

«Комсомольская Правда» более года посвящает еженедельно большое место вопросам всего изобразительного искусства. При этом вопросы живописи и выставок картин нарочно были поставлены на задний план, т. к. этот вид искусства в настоящее время играет незначительную роль в деле массового художественного воспитания.

Реконструктивный период всей художественной жизни страны требует усиленного внимания к другим видам искусства (архитектура, производственное искусство, газетная графика, репродукционное искусство, искусство быта), тесно связанным с повседневной жизнью масс.

«Комсомольская Правда» первая из советских газет наметила и выдержала твердую марксистскую линию, с беспощадной резкостью выступая против буржуазных влияний по всему фронту изобразительного искусства, против эстетствующих идеалистов, примиренчества и перекрашивания. (Кампания против Ленинградской Академии худ. наук, кампания за советский лубок, за социальный заказ в живописи, за советский музей, за новое оформление массовых празднеств и т. д.). Вокруг ее выступлений создалось целое общественное движение, сгруппировались передовики-комсомольцы, молодые пролетарские художники, изо-кружковцы и художкоры. Критиковать линию «Комсомольской Правды» в вопросах изо и ни слова не сказать о всех широких кампаниях газеты и вместо того заняться мелочным разбором ряда рецензий — это, по крайней мере... странно. Но авторы письма оговариваются: «мы используем высказывания только по этой линии, как наиболее ясные и обнаженные по своей формулировке». Очевидно, этим самым они хотят поставить под обстрел своей критики всю линию «Комсомольской Правды» по вопросам изобразительного искусства. С этого и нужно было начинать товарищам.

Отрицательное отношение молодого АХР к линии «Комсомольской Правды» не раз фиксировалось выступлениями идеологической головки (Вязьменским, Конновым и др.) в устных и печатных выступлениях, на собраниях, в стенгазете Вхутеина, в журнале ОМАХР. Корни отрицательного отношения лежат в том, что молодой АХР находится под идейным влиянием старого АХР, против идеологически невыдержанной продукции которой не раз выступала «Комсомольская Правда». Организационно-издательские возможности позволяют Ассоциации широко распространять свою продукцию (лубки, открытки, репродукции). Именно это обстоятельство обязывало нас открывать огонь против АХР, продукции которой зачастую компрометирует даже самую идею пролетарского искусства (достаточно указать на пресловутый плакат «Пионер-вожатая», цыганочку). Именно это положение позволило нам обойти молчанием выставку основного ядра АХР, несмотря на новую декларацию, ничего не прибавившую, а лишь подтверждавшую наши прежние оценки.

В лице АХР мы имеем определенное художественное течение, стремящееся к возрождению передвижничества (для сведения читателей передвижники — течение в русской живописи, отражающее настроение мелкой буржуазии и либеральной интеллигенции 70-80 гг. прошлого столетия). Мы за критическую преемственность всей суммы художественной культуры прошлого (неверны упреки молодого АХР в «любви» только к франц. живописи) и в первую очередь, конечно, за тех из них, кого можно считать революционерами, но против того, чтоб одно формальное течение реставрировать и дать возможность ему определять линию советского искусства. Тем более против, когда представители этой группировки пытаются выдавать реставрацию передвижничества за пролетарское искусство.

Мы упрекаем художников АХР в том, что до сих пор в их произведениях нет подлинного революционного содержания, что в лучшем случае это цветные фотографии, иллюстрирующие революцию. Ибо революционный сюжет, пассивно переданный методами и приемами передвижничества, не имеет никакого отношения к революционной героике, к современному реализму. Новое содержание, которое мы всегда требовали от художников, должно быть выражено новой формой, повторяем, оно вырастет не на одном формальном течении, а на всей художественной культуре.

Передвижническая установка АХР задерживает мелкобуржуазных попутчиков на чуждом пролетариату пути. Художники-партийцы АХР (Вольтер, Лехт, Тавасиев, Плешаков и др.), не определяют производственную линию Ассоциации. Командные высоты принадлежат беспартийным художникам: Перельману, Кацману и др., и, совсем еще недавно, Бродскому. Это об'ясняется тем, что произведения художников-партийцев, быть может, в силу занятости и перегруженнсти их советской работой, не являются выдающимся художественным явлением. Напрасно молодой АХР питает иллюзии в отношении основного состава Ассоциации, ибо новая декларация как и всякие слова, не подкрепленные делом, не меняют существа положения.

В порядок дня молодыми ахровцами поставлена проблема отношения к попутчикам в изо-искусстве. По существу большой принципиальный вопрос, который ни партия, ни наша общественность еще не ставили, решается ими с завидной легкостью. Термин «буржуазный», «мелкобуржуазный» нацеплены к названиям отдельных обществ, конечно, всех, кроме самого АХР, который тем самым выдается за единственного творца якобы пролетарского искусства. Мы не ставим в данном письме решение этого вопроса. Мы думаем, что этот вопрос должен быть поставлен на широкое обсуждение общественности. Мы считаем, что организации пролетарских художников только в стадии оформления.

По нашему мнению АХР в целом тоже попутническая организация. Авторы письма указывают на борьбу внутри АХР. Но эта борьба до сих пор идет в скрытом от общественности виде и пока что реальных результатов не дает. Мы уже указали, что борьба за четкую классовую линию заставляла нас выступать чаще против АХР, ибо работа Ассоциации определяется не только выставками, но, главным образом, обширной издательской деятельностью. Мы готовы и сейчас помогать молодежи АХР в борьбе за укрепление пролетарских позиций в искусстве, но для этого она должна освободиться от влияния стариков.

Группа молодого АХР не однородна и находится в стадии эволюции. Товарищи, пишущие в «Комсомольскую Правду», не раз об этом указывали в своих других выступлениях (в журнале «Молодая Гвардия», «На Литпосту», «Печать и Революция»). Указывали эти товарищи и на то, что эта группа — один из факторов развивающегося пролетарского крыла изодвижения. Мы знаем, что пролетарское крыло в изо-искусстве не об'единяется только ОМАХР. Ряд других обществ художников («Октябрь», «Рост», «ОХО», «Изорам») точно также об'единяют пролетарский художественный молодняк. Об отношении к этим организациям авторы письма почему-то умалчивают. Точно также авторы письма умалчивают о своем отношении к самодеятельному искусству (изо-рабкоры и изо-кружковцы), совершенно безосновательно упрекая нас в том, что мы не четко ставим вопрос о подготовке кадров рабоче-крестьянского и пролетарского молодняка.

Очевидно, авторы письма читают «Комсомольскую Правду» только иногда, когда есть рецензии о выставках картин, иначе чем же об'яснить их забывчивость в отношении огромной рабо-

ты, проведенной «Комсомольской Правдой» в деле организации художкоров, освещения опыта работы изо-кружковцев, в работе консультационного бюро художкоров и т. д. Параллельно напомним авторам письма, что «Комсомольская Правда» боролась и не без успеха, за лучшую подготовку смены—Ленинград. Акад. худ. наук, Гахн, за рабфак искусств, Вхутеин. Массовое движение художкоров, которое создалось вокруг «Комсомольской Правды» в результате произведенной работы с совершенной очевидностью говорит, что пролетарское искусство идет уже непосредственно из рядов пролетариата. Мы организуем эти новые кадры. Мы знаем, что газета по характеру своей работы его не может охватить и выдвигали и выдвигаем перед общественностью требование — создание организационного и методического центра для рабоче-крестьянского молодняка, массового журнала по изо-искусству.

Мы привлекаем к практической работе художников, проводим конкурсы, выставки, кружковые занятия, развернули консультационную работу. Какую помощь в этой огромной работе нам оказал молодой АХР и какое участие он принимает в работе группы общества художников-самоучек, об'единенной при АХР? Надо сказать, что никакой.

С самого начала своих выступлений отдел искусства «Комсомольской Правды» широко привлек комсомольскую молодежь. Редакция крепко связалась с ячейкой Вхутеина и техникумов. Некоторые из авторов письма год тому назад участвовали в переговорах о сотрудничестве. Но в течение целого года их не было в редакции. Из узконаправленческих причин они отказались от работы в газете. Призыв к сотрудничеству был отвергнут, ибо предварительным его условием является согласие со всей линией газеты на фронте изо. Авторы письма предпочли заниматься при закрытых дверях критикой АХР и отказались от участия в массовой работе газеты.

Свои обвинения в примиренчестве и идеалистической критике авторы письма пытаются подтвердить «выдержками» отдельных фраз из рецензий, напечатанных в «Комсомольской Правде». Делается это по довольно примитивному способу: вырывается из небольшой газетной статьи одна строчка и демонстрируется перед читателем. Это приводит авторов письма, мягко говоря, к ложным выводам. Так, говоря о выставке «4 искусства», авторы находят нужным привести только одну фразу. А между тем в этой статье настойчиво несколько раз говорится, что выставка свидетельствует о разрыве искусства с современностью, что пора художникам ближе подойти к советской действительности, взяться за индустриальные темы.

Было бы неверным подходить к такому большому мастеру нашей эпохи, как к П. Кузнецову, с «общечеловеческим мягкосердечием». Было бы ошибкой взять его и в штыки, как предлагают это сделать ахровцы, за то, что он пишет трудящихся земледельцев. Очевидно, по мнению архровцев, мы должны были заказать ему сразу писать не меньше, чем сто человек на фоне электрифицированного совхоза. Авторы письма забывают, что Кузнецов в своих работах (правда, еще недостаточно активных, мы указали ему на это) пытается раскрывать общественный быт советского Востока, показывает не слащавых «пейзан», не крепких хозяйственных мужичков, перекрашенных под советский стиль, а подлинных тружеников-крестьян.

Неужели авторы письма, цитирующие резолюцию ЦК, еще не сумели сделать из нее правильных практических выводов в отношении подхода к художникам других группировок? Партия неоднократно указывала на обязательность внимательного отношения ко всем специалистам, параллельно с идейным разоружением чуждых, на максимальное привлечение лучшей части к пролетариату. Не приведет ли рекомендуемый АХР рецепт в отношении ОМХ, ОСТ и др. к тому, что мы будем отталкивать от себя художников, которых возможно перевоспитать.

Упрекая за оценку выставки художников РОСТ, молодые ахровцы выдают себя с головой. Им не по душе, почему мы требуем от художников качества работы над формой. Да, мы рады были увидеть на выставке РОСТ (чего, к сожалению, не было на выставке ОМАХР) работу над содержанием и формой. Оценка группы по более типичным представителям сделана правильно. Гвоздь обвинений, повторяем, заключается в том, что ахровцам не нравится, почему мы культивируем у молодежи стремление работать не только над содержанием, но и над формой.

«У «Комсомольской Правды», — пишут авторы письма, — нет критического отношения к вопросам изо-наследства». Это они видят в нашем, якобы раболепном отношении к французской изо-культуре. Мы в начале этой статьи говорили, что мы за преемственность всей художественной культуры. Почему же ахровскую молодежь удивляет, если мы говорим о положительном влиянии отдельных французских мастеров? И как не говорить о влиянии мастеров революционеров (например, Домье), следов которого у молодого АХР нет? Мы не считаем себя в праве умалчивать о достижении французской живописной культуры, ибо они общепризнаны.

Наша критика молодого АХР была дружеская, мы отметили целую группу положительных элементов на выставке. Мы указали, что молодежь подошла к теме не узко, что она отошла от узкого станковизма, перейдя к работе в монументальной живописи в текстильном производстве. Мы подчеркнули ряд достижений участников. Но параллельно мы открыто указали на разрыв между формой и содержанием, который мы об'ясняем тем, что молодежь в плену у стариков АХР, при чем передвижническое влияние стариков заметно как у станковистов, так и у производственников.

Неужели, по мнению омахровцев, мы должны были от имени комсомола поблагодарить за выставку, посвященную ему, расхвалить на все 100 процентов, отказаться от критики? Это было бы никому ненужной фальшью, одинаково вредной как для художников, так и для зрителей, это было бы борьбой против приведенной резолюции партии.

Итак, мы считали, что ошибки, приписанные «Комсомольской Правде» авторами письма, необоснованы. Ориентируясь, прежде всего, на массовую организацию художественного молодняка, мы не получаем еще практической помощи от самих художников, занятых борьбой между художественными обществами. Мы знаем, что быт художников глубоко индивидуалистичен. Наши предложения о социальном заказе на живопись, об участии художников в массовых организациях, в соцсоревновании, очень часто разбиваются о фракционные взгляды отдельных групп. Мы думаем, что пришла пора всем действительно советским художникам об'единиться в одну массовую организацию, в федерацию советских художников. Буржуазные течения в изо-искусстве есть, и с этим надо организованно бороться.

Пора индивидуализм переработать в коллективизм, конкуренцию — в социалистическое соревнование. Самокритика на изо-художественном фронте так же необходима, как и в других областях. Напрасно молодой АХР продолжает заниматься комчванством, отмахиваясь от дружеской критики «Комсомольской Правды».

Только четкая организация рядов даст конкретные результаты в деле участия художников в социалистическом строительстве. Партийцы и комсомольцы-художники еще мало в этом направлении проявляют инициативы и энергии.

Предлагаем всем художественным об'единениям на страницах «Искусство в массы» продискуссировать письмо АХР и наш ответ.

Редакция «Комсомольская Правда»

В ОТВЕТ „КОМСОМОЛЬСКОЙ ПРАВДЕ“

Когда мы писали письмо в «Комсомольскую Правду» о ее политике по изо-искусству, нашей задачей было не стремление открыть полемику, а желание коллективным выступлением заставить «Комсомольскую Правду» задуматься над занятою ею позицией, проверить свою линию, понять ошибки и сделать соответствующие выводы.

К сожалению, приходится констатировать, что «Комсомольская Правда» к письму отнеслась не серьезно, не пожелала проверить своих позиций, а уцепилась за него, как за средство лишний раз поднять травлю против АХР, этим самым не только не исправляя своих ошибок, а, наоборот, углубляя их.

При всем нашем уважении к органу коммунистической молодежи (а наше выступление и было вызвано именно этим уважением к газете, желанием помочь ей выправить свою линию по изо-фронту) мы не можем обойти молчанием ряд ложных заверений, полемических никчемных выпадов и оппортунистических ошибок, допущенных «Комсомольской Правдой» в ответе и, очевидно, проводимых ею на практике по изо-фронту.

Уверение «Комсомольской Правды» о будто бы предложенном «молодому АХР» сотрудничестве, отвергнутом последним,— ложно, ибо в действительности дело было наоборот: так называемый «молодой АХР» предлагал свое сотрудничество, но оно было отвергнуто «Комсомольской Правдой» в лице Курелла, статьи не принимались и не печатались. Следует отметить лицемерное стремление «Комсомольской Правды» выгородить себя в этой истории ссылкой на то, что «призыв к сотрудничеству был отвергнут, ибо предварительным его условием является согласие со всей линией газеты на фронте ИЗО». Молодежь АХР не могла согласиться на всю линию «Комсомольской Правды» по ИЗО, потому что она неправильна в области характеристики группировок профессиональных художников, где «Комсомольская Правда» боится занять классовую позицию и избегает оценки классовой борьбы на изо-фронте.

Мы утверждаем, что в вопросе о попутчиках в изо-искусстве изо-отдел «Комсомольской Правды» занимает ярко выраженную оппортунистическую позицию, прикрытую левой фразеологией. С одной стороны, мы видим примиренчество к буржуазным группировкам, с другой — травлю в отношении ОМАХР и АХР единственной попутнической организации, где пролетарское и коммунистическое ядро составляют левое крыло, тогда как в других организациях именно попутчики составляют «левое» крыло, зачастую представленное единицами. Вы пишите, что вопрос о попутчиках «большой принципиальный вопрос и мы не будем в данном письме браться за решение этого вопроса, мы ставим его на обсуждение общественности». Что это значит? В данном письме не ставите, а в дальнейшем поставите? Значит вы открещиваетесь от своей прошлой позиции, где этот вопрос не ставили? Но и сейчас ваша позиция не выдерживает критики, так как вы, обещая поставить вопрос на обсуждение, не даете своей принципиальной установки, а собираетесь плыть по течению? Большой принципиальный вопрос, а вы — в сторону, в кусты, посторонний дядя пусть его решает?! Разве это позиция боевого органа коммунистической молодежи? Нет, это игра в прятки, это оппортунизм, и именно отсюда вытекают все ошибки, допущенные «Комсомольской Правдой» на изо-фронте, в вопросе о попутчиках.

Ссылкой на сложность, ссылкой на величину вопроса изо-отдел «Комсомольской Правды» прикрывает свое нежелание ввязаться в борьбу за советское искусство, прикрывает свое нежелание бороться против тех художников, которые, обладая высокими качествами работы, однако, не работают по плану советского искусства, продолжая оставаться художниками отживших времен и классов. «Комсомольская Правда» находится в плену у этих мастеров и, прикрывая их своим авторитетом, старается надеть дымчатые очки на глаза советской общественности: они, мол, работают над «формой», а содержание приложится, они, мол, пытаются изобразить «трудящихся земледельцев», «пытаются раскрывать общественный быт советского Востока».

Оставим этих «трудящихся», а по нашему мнению чистосортных «слащавых пейзан», на совести руководителей изо-отдела «Комсомольской Правды».

Именно здесь-то и вылезают их эстетские уши «надклассового» интеллигента, не имеющего классово-политической установки в изо-искусстве. Интересно знать, какое отношение имеют эти «пейзане» (и подобные им, сделанные до революции и ни чем от них не отличающиеся) к «революционной героике, к современному реализму»? Добавим кстати, что молодежь АХР всегда боролась и борется против иллюстративности и пассивной передачи революционной тематики.

Своими рассуждениями о качестве формы изо-отдел «Комсомольской Правды» старается замазать вопрос о том, что должно быть ведущим для советского молодняка в искусстве?

Мы ставим вопрос четко: ведущим в советском искусстве должно быть содержание на пролетарско-классовой основе. И только от нового содержания можно прийти к новой форме. А «Комсомольская Правда» в лице своего изо-отдела болтается между двумя этими понятиями — форма и содержание, а по существу, прикрывая формалистов, вносит путаницу. Во всякой поджиженной французистой форме она готова видеть новую советскую форму и действительным поискам советской тематики и советской формы предпочитает самовлюбленный формализм.

У вас-де, омахровцы, ни формы, ни содержания нет, а вот у Роста и форма и содержание имеется. Да где вы там пролетарское содержание увидели, товарищи из «Комсомольской Правды»? У Зевина да у Кашиной? Да какая же там, простите за выражение, советская, пролетарская тематика? Уж не революционную ли борьбу советского Востока увидели вы в работах Кашиной, этого «молодого старичка» от французской живописи, старательно и усидчиво перепевающей Матисса?

Если вы за такую гармонию формы и содержания, то мы отказываемся от нее, и ваша ругань по нашему адресу в данном случае будет нам в похвалу.

Эта ваша эстетская позиция ярко выявилась и в вашем отношении к передвижной выставке по СССР, составленной Главискусством, про которую культотдел ВЦСПС заявил, что она «нереволюционна, случайно собрана и не может быть отправлена в таком виде». При чем «действия культотдела ВЦСПС получили на страницах «Комсомольской Правды» никак незаслуженную аттестацию «аппаратничества», «бюрократизма», а действия изо-отдела Главискусства, благодаря которым выставка получилась неприемлемой, встретили молчаливое одобрение». (А. Михайлов, «На лит. посту» № 18 «Классовая борьба на изо-фронте).

Так же четко, как вопрос о форме и содержании, ставит молодежь АХР и вопрос о попутчиках. Пытаясь нашу оценку художнических группировок об'явить легкомыслием, изо-отдел «Комсомольской Правды» снова впадает в оппортунизм, избегая анализа классовой борьбы среди группировок и внутри их. Он боится нацепления «терминов» не зря, а потому, что при таком «нацеплении» пестуемые им художники действительно окажутся «буржуазными» и «мелко-буржуазными» и с головой выдадут своих защитников. Заметим, кстати, что подобные «термины» «нацепляем» не мы одни, но и секция литературы и искусства Комакадемии. Тов. А. Михайлов («На лит. посту» № 18 «Классовая борьба на изо-фронте») имеет также склонность расценивать ОМХ как об'единение художников буржуазии, а «4 искусства», Круг, Жар-Цвет, ОСТ — правыми буржуазными и мелко-буржуазными группировками. «Поправение

попутнических группировок ведет их к подчинению идейной и формальной гегемонии наиболее сильных буржуазных об'единений. В настоящее время эту гегемонию осуществляет ОМХ в блоке с некоторыми другими обществами. «Именно этим об'ясняется целый ряд перегруппировок в художественных об'единениях», — пишет Михайлов. Мы считаем, что, действительно, такие перегруппировки происходят и все более ясно намечается блок буржузного искусства вокруг ОМХ и стягивание пролетарско-коммунистического и попутнического сектора искусства вокруг АХР. Только куриная слепота эстетизма и групповизма не позволяет видеть этой классовой консолидации сил искусства руководителям изо-отдела «Комсомольской Правды».

И только эта слепота не позволяет им видеть, что РОСТ, который т. Михайлов тоже называет попутнической группировкой, изо-отдел «К. П.» старается выставлять, как «пролетарский художественный молодняк», находится в периоде распада, что наш анализ этой группировки, как провежуточной и временной, возрастной, оказался совершенно правильным, и левое крыло из РОСТ потянуло к АХР, а правое (Зевин, Кашина и др.) потянуло к своим духовным отцам, в ОМХ, «4 искусства» и пр. [1].

Итак, размежевание на левые, революционные, и правые, буржуазные силы в изо-искусстве идет, и процесс этот не остановить никаким воплям о легкомыслии «молодого АХР», который вот уже два года правильно вскрывает эти процессы и ведет классовую линию на изо-фронте за создание пролетарского искусства и использование и перевоспитание в интересах революции попутнических сил.

Мы не боимся борьбы. Мы ведем ее внутри АХР, концентрируя пролетарские элементы, притягивая настоящих попутчиков, откалывая и разоружая враждебные элементы. Мы хотим форсировать такую же борьбу и в других группировках (ОМХ, ОСТ и др.), которые, увы, как бы не хотели их в изо-отделе «Комсомольской Правды» назвать попутническими революции, остаются все же буржуазными и мелко-буржуазными, даже не попутническими «в целом», а только отдельными своими элементами.

Мы думаем, что ведя настоящую революционную борьбу на изо-фронте за советское искусство и советского художника, мы не «оттолкнем от себя художников, которых возможно перевоспитать», а отколем и разоружим враждебные элементы, с одной стороны, и с другой — поможем оформиться и стать на ноги настоящим попутчикам.

Напрасно изо-отдел «Комсомольской Правды» классовую борьбу с правыми элементами в изо-искусстве старается подменить вопросом о старых и новых поколениях. Молодежь АХР никогда ни у каких «стариков» в плену не была. Она достаточно зарекомендовала себя как стойкий и выдержанный боец на изо-фронте и совместно с лучшими представителями «стариков АХР» ведет борьбу за линию советского искусства, за очищение рядов АХР от правых элементов.

Ни молодой, ни старый АХР не ведет свою борьбу и самокритику скрыто и замкнуто по принципу «сора из избы не выносить», а всегда и везде ратовал за самокритику и общественную проверку, о чем свидетельствуют страницы и весь курс журнала «Искусство в массы» и постановления руководящих органов Ассоциации о постоянной чистке и проверке своих рядов, проведение этой чистки и публикация о ней в прессе.

Изо-отдел «Комсомольской Правды» старается выставить АХР, как «реставрацию передвижничества». — Заведомо слепое обвинение, нежелание видеть, что в АХР несколько формальных течений в станковой секции (которые есть и в других группировках), находящиеся на равных правах, на основе общей идеологической целеустремленности, не говоря уже о группах молодежи, находящейся во всех секциях АХР, которую изо-отдел «Комсомольской Правды», подобно критику Абраму Эфросу, ради облегчения своей борьбы с АХР считает не ахровцами, выдумав какой-то «молодой АХР».

Мы не считаем, что пролетарское искусство уже есть, но думаем, что оно выльется в формы профессионального искусства. Самодеятельное искусство есть один из путей к нему. Движение рабкоров партия никогда не старалась выставить, как пролетарскую литературу. То же следует сказать и относительно изо-кружков и художкоров. Это движение имеет свое большое общественное значение, профессиональное искусство многое от него почерпнет, от его свежести и непосредственности, но все же пролетарское искусство придет, как профессиональное. На известной ступени и самодеятельное искусство становится уже профессиональным. Ленинградский Изорам уже не самодеятельное искусство, а школа, притом формалистская, направленческая школа. Но несмотря на такие болезни роста, изо-кружки все же один из больших путей по созданию пролетарского искусства.

Мы не отрицаем художественного наследства, мы за критическое принятие его и утверждаем, что этого критического отношения к наследству у изо-отдела «Комсомольской Правды» нет, что его работники находятся в слепом поклонении французской изо-культуре и такое же поклонение развивают и у молодежи, что еще раз наглядно подтверждается вашим ответом. Вы занимаетесь констатированием фактов: тот-то идет от Матисса, тот-то от Ренуара и т. д. и если от француза, то уже хорошо. А надо не констатировать, а четко указывать, от кого нам брать — от Домье, Курбе или от какого-нибудь другого художника?

В вашем ответе читаем: «передвижническое влияние стариков заметно, как у станковистов, так и у производственников». Мы спрашиваем, какие «старики» могут «влиять» на молодые производственные секции АХР? Вы этой ссылкой на «стариков» пытаетесь прикрыть свое стремление оторвать от производственного искусства тематику, над которой оно стремится работать. Всю вашу реакционную позицию в отношении производственного искусства вскрывает ваше отношение к текстильщикам, стремление насадить абстрактный формализм давно изжитого прикладничества лефовского толка.

У вас есть известные заслуги в деле борьбы с «гумовщиной» и т. д., но и здесь вы половинчаты. Мало чистить стены от хлама, надо еще их оформить так, чтоб воспитывать рабочего зрителя в идеях классовой борьбы. Не нужно занимать позицию мелко-буржуазного эстетствующего радикализма — «да здравствуют чистые стены и пусть ничто не напоминает мне на моей жилплощадке о классовой борьбе»!

В заключение скажем, что пора перестать исключенных из АХР художников, вроде Бродского и ему подобных, считать производственными высотами Ассоциации. Пора перестать продукцию издательства оценивать по старым лубкам, выпущенным несколько лет тому назад (та же «цыганочка»), сознательно закрывая глаза на то, что линия давно выправлена общими усилиями фракции АХР и ячейки издательства под руководством АПО ЦК ВКП(б).

У «Комсомольской Правды» много заслуг, но ее изо-отдел грешит оппортунизмом. Вторично поднимая этот вопрос, просим высказываться тех товарищей, кому дорог боевой орган коммунистической молодежи, кто желает выправить его линию по фронту изо, помочь изжить допущенные и допускаемые им ошибки. Считаем, что редакции «Комсомольской Правды» надо проверить классовую установку своего изо-отдела.

(Следует 15 подписей).

[1] На происходившем (8—13 декабря) III пленуме Ц. совета АХР было заслушано заявление РОСТ о вступлении левого крыла этой организации в АХР. Этот факт еще раз подтверждает правильность классового анализа положения на изо-фронте, даваемого АХР, и нечеткость этого подхода со стороны «К. П.».

ИЗО-КРИТИКА В РОЛИ МОГИЛЬЩИКА

В этой статье мы хотим выявить перед советской общественностью существо нападок и бесцеремонной травли, которую развернутым фронтом ведет изо-критика в лице Михайлова, Эфроса и Щекотова по отношению О-ва московских художников (ОМХ).

ОМХ организовался в результате слияния трех художественных обществ: «Бубнового Валета», «Маковца» и «Крыла». В состав его вошли как основные кадры этих трех обществ, так и молодежь, окончившая Вхутемас. С первых дней существования перед ОМХ была поставлена задача — решительно изменить художественно-идеологическое направление, осуществлявшееся в прошлом этими тремя обществами. В результате достаточно длительной борьбы внутри ОМХ совершенно отчетливо наметилась следующая программа: творчество членов ОМХ должно быть направлено на обслуживание общественно-политических задач, стоящих перед пролетарским государством в области социалистического строительства и неразрывно связанной с ним культурной революцией; работа над созданием новых форм изобразительного искусства, соответствующих новому содержанию, изучение и критическое восприятие творчества классиков, а также современных советских и западно-европейских мастеров; обслуживание художественных запросов рабочих и крестьян, подготовка художественной смены и широкая общественная работа внутри общества.

ОМХ считал и считает единственно правильной установку на квалифицированного художника-станковиста, могущего применить все богатство живописных средств не только в станковом произведении, но и во фреске, книжной графике-плакате, декорационном искусстве, текстильном производстве. Художник-станковист должен быть одновременно квалифицированным производственником. Эту программу за время своего двухлетнего существования ОМХ выполнял достаточно последовательно и по мере сил энергично. Критика, отмечая активность ОМХ, на этот раз не ошибается. Мы можем заявить с полной обоснованностью о том, что особенно за последний год в рядах ОМХ достигнута товарищеская сплоченность, общественность, в которой большую роль играет молодежь. Нам с первых дней существования предстояло выдержать ответственный экзамен перед советской общественностью — дать тематические работы к десятилетию Октябрьской революции и Красной армии. С этой задачей ОМХ справился достаточно успешно, о чем свидетельствуют и присужденные за ряд работ премии.

Последующими экзаменами были выставки картин, из которых две проходили в Москве, а одна — передвижная, посетившая большинство уездов б. московской губернии и Иваново-Вознесенск.

Не будем останавливаться на других работах о-ва, в частности, на издательской. Перейдем к той злопыхательской критике, которой было подвергнуто наше О-во на страницах «Литературной газеты», журналов «На литературном посту» (№ 18—29 г.), «Искусство в массы» и др.

Не вдаваясь в полемику со Щекотовым, идеологом АХР, кстати сказать, раньше сотрудничавшим в монархическом журнале «София», отметим лишь, свойственное этому критику лицемерие. Разве не лицемерие, что после того, как изрядно обругав ОМХ, этот «критик» об'ясняет свою брань тем, что он стремился своей заметкой «помочь» отдельным омховцам «выйти на новый путь» (т. е. на путь АХР). Заметка Щекотова — образец приспособленчества.

Точно так же мало кого может интересовать критик Эфрос, жонглирующий «словечками», по-барски, с пшютовской развязностью изрекающий свое «фи» по адресу ОМХ. Эфросу, нанюхавшемуся французских духов фирмы «Коти», невтерпеж пропитанный угольной пылью и потом горнорабочий. В этом никто и не сомневался. Щекотов и Эфрос, однако, не пытаются приклеивать ОМХ тот или иной политический ярлык. Но это делает за них универсальный критик Михайлов. Что из себя представляет ОМХ по Михайлову? Это буржуазное общество, захватившее гегемонию в области изобразительного искусства, реставрирующее дореволюционные формы, стремящееся «воскресить в качестве единственно закономерной формы ремесленную станковую картину, отсталые и тоже полуремесленные виды графических искусств (офорт-гравюра на дереве) и непримиримой враждой к производственному искусству, к механическим способам художественного производства, фото, кино и т. п.».

К сведению критика Михайлова, станковая картина не умирала и «воскрешать» ее ОМХ не приходилось. Враждебного отношения к производственному искусству ОМХ не имеет и не может иметь по одной той причине, что сами омховцы непосредственно участвуют в этой работе, включая в свои ряды художников, занимающихся и принимающих участие в развитии производственного искусства (например, книжная графика), а также фрески театрально-декорационного искусства. Слов нет, фото и кино мы не занимались, но не потому, что мы относимся к ним «с непримиримой враждой». Вся наша беда, критик Михайлов, состоит только в том, что не так просто войти художнику в кино-производство, существует в этом случае не мало препятствий, от нас независящих.

Да, мы непримиримо враждебны ко всем могильщикам станковой картины живописи. В этом вы нас можете упрекать, обвинять и «разносить».

Можно ли всерьез говорить о непримиримости станковой картины в переходную к социализму эпоху? Можно ли, наконец, считать буржуазным о-вом то, которое, занимаясь развитием станкового искусства, ни в какой мере не отказывается от производственного искусства? Наконец, кто доказал, а тем более показал, что из себя должна представлять изобразительная форма, соответствующая идеологическому содержанию нашей революционной эпохи? Тов. Курелла или повторяющий его зады критик Михайлов?

У нас есть единственный документ, являющийся результатом длительной, коллективной работы, — это решение ЦК ВКП(б) по вопросу о художественной литературе. Было бы неверно все постановления, касающиеся беллетристики, механически переносить на остальные отрасли искусства. Но, тем не менее, есть целый ряд моментов в этой резолюции, которые с успехом можно применить и к пространственным искусствам, в частности, вопрос о художественной форме. Не только ОМХ, ОСТ но и АХР в той или иной степени начинают работать над поисками новой формы.

Общество московских художников можно обвинять в недостаточно быстром переходе к тематическим произведениям, в увлечении пейзажем, натюр-мортом. Это в известной мере верно и нами не оспаривается. Слабое знание рабочего быта нередко заметно в наших работах. Это опять верно. Но не верно, когда критики замалчивают тенденции развития целого художественного общества, наглядно проявленные в основных работах его членов. ОМХ, по сравнению с «Бубновым Валетом» и «Маковцем», свидетельствует своей продукцией о бесспорном переходе к советской тематике. И этого нельзя замалчивать. Прибавьте ко всему этому те условия, в которых приходится работать сейчас художнику, и многое будет более понятным. И тогда при честном отношении критиков к своей роли, эпитет «буржуазное общество» приклеить будет невозможно. ОМХ в своем составе имеет значительное большинство художников, с первых дней Октябрьской революции принимавших активное участие в строительстве новой советской культуры.

Мы решительно протестуем против заезжательских приемов некоторых изо-критиков и ставим этот вопрос на суд советской общественности.

Президиум О-ва московских художников

ОМХ ПРОТЕСТУЕТ

ОМХ апеллирует к советской общественности. ОМХ претестует против «бесцеремонной травли, которую развернутым фронтом ведет изо-критика в лице Михайлова, Эфроса и Щекотова по отношению Общества московских художников».

Конечно, очень нехорошо, когда кого-нибудь незаслуженно травят, но чтобы протестовать, нужно сначала доказать, что действительно травят и при том незаслуженно.

Ни того, ни другого ОМХ своим ответом доказать не удалось.

Начнем с того, что в своем ответе ОМХ поспешно свалил в одну кучу явно буржуазного критика Эфроса, нео-лефовского наездника Михайлова и ахровца Щекотова. Вот где следовало бы вспомнить крылатый совет присяжного омховского апологета гр. Хвойника и — «затормозить поспешность». Но, очевидно, «заторможенную поспешность» ОМХ применяет только к переходу на революционную тематику (как об этом свидетельствует тот же Хвойник), а тут от великой обиды тормоза перестали работать и глаза застлались туманом, благодаря чему достопочтенному президиуму Общества московских художников так и не удалось разобрать —

«правая, левая где сторона».

Пусть Эфрос и Михайлов сами за себя отвечают, мы с их критикой отнюдь не думаем солидаризироваться. Редакция журнала «Искусство в массы» полностью принимает на себя ответственность лишь за те оценки художественной и общественной работы ОМХ, которые даны на страницах нашего журнала. При этом мы думаем, что участие Щекотова 16 лет тому назад в том или ином органе печати, равно как та или иная характеристика этого органа печати, не имеет никакого отношения к оценке редакцией «Искусство в массы» деятельности ОМХ. Тем более, что эта оценка давалась не только статьей Щекотова, но также и в ряде других редакционных статей.

Что мы говорили в своих статьях об ОМХ? Мы говорили, что «нужно бороться с мелкобуржуазной идеологией большей части ОМХ»; что «действительно желающее участвовать в строительстве социализма художественное общество должно иметь ясно выраженную тенденцию к революционно-тематическому творчеству, а не прикрываться маэстрией, художественной формой и пр. масками эстетского искусстведения». В ответ на утверждение гр. Хвойника, что ОМХ «врастает в план строительства новой культуры», мы выражали законное сомнение: «Две-три революционные вещи из 512 номеров экспонатов всей выставки, — не слишком ли медленно происходит это врастание, и где доказательство, что врастают не отдельные члены, а весь коллектив в целом».

Что отвечает на это президиум ОМХ?

С ясным лицом и безмятежным взглядом он констатирует, что «в результате достаточно длительной борьбы внутри ОМХ отчетливо наметилась следующая программа...».

Итак, понадобилась длительная борьба, два года борьбы, — только для того, чтобы на двенадцатом году революции, наконец, понять, что «творчество членов ОМХ должно быть направлено на обслуживание политических задач, стоящих перед пролетарским государством...» ...«обслуживание художественных запросов рабочих и крестьян»... Такова программа, принятая, по словам президиума ОМХ, после двух лет борьбы.

С чем вас и поздравляем! Значит, в среде членов ОМХ кто-то не хотел обслуживать обще-политические задачи, стоящие перед пролетарским государством, кто-то не хотел обслуживать художественные запросы рабочих и крестьян. Чьи же запросы хотели обслуживать эти члены ОМХ, с которыми пришлось бороться целых два года? И кто они, эти анонимы, не желавшие служить пролетарскому государству? Почему президиум ОМХ не назовет их имен, почему он покрывает их?

ОМХ против приклеивания ярлыков, но как прикажете именовать ту часть омховцев, с которыми, по признанию президиума, пришлось вести длительную двухлетнюю борьбу за принятие примитивнейшей программы, сводящейся, в конце-концов, к простому признанию советской власти. Мы не можем назвать их иначе как мелкобуржуазными реакционерами в искусстве.

Вместо того, чтобы обиженно надувать губы и горько плакаться на критиков, ОМХ следовало бы отчетливо и без уверток сказать советской общественности, как в настоящий-то момент обстоит у него дело с внутренней борьбой? Выведены ли противники советской тематики из рядов ОМХ или, по крайней мере, признали ли они открыто и безоговорочно свои политические грехи? Можно ли считать борьбу внутри ОМХ уже законченной или и посейчас влияние его реакционной части сказывается на работах Общества московских художников?.

«Общество московских художников можно обвинять в недостаточно быстром переходе к тематическим произведениям, в увлечении пейзажем, натюр-мортом. Это в известной мере верно и нами не оспаривается», — заявляет президум ОМХ. Ну, а разве не то же самое говорили и мы! И разве этот «недостаточно быстрый переход» не свидетельствует, что кто-то мешает перейти на новые рельсы, кто-то тянет обратно.

Нужно заметить также, что не всякое тематическое произведение является революционным. Сошлемся, хотя бы на картину художника Фейгина «Опись

имущества» на последней омховской выставке. На картине изображена простая грабиловка, получилась вместо революции чистейшей воды контрреволюция.

«Слабое знание рабочего быта нередко заметно в наших работах. Это опять верно». А разве это признание не свидетельствует о социальной принадлежности членов ОМХ, о социальном круге, в котором вращаются их интересы. За 12 лет революции, при наличии революционной целеустремленности, можно было бы приглядеться к рабочему быту... Но, видимо, целеустремленность-то у ОМХ была какая-то иная.

После этих признаний нас не удивляет специфическое обывательское нытье: «прибавьте ко всему этому те условия, в которых приходится работать сейчас художнику и многое будет более понятным». Это какие же «условия», в которых приходится работать советскому художнику и которые так не нравятся омховцам? По каким другим условиям вы тоскуете?

Ах, как трудна задача «изменить художественно-идеологическое направление, осуществляемое в прошлом». В самом деле, что может сам ОМХ, кроме декламаций о «товарищеской сплоченности» в своих рядах, выставить, как свой актив. Упомянув о паре тематических работ, выполненных кстати по заказу правительства, с получением сответствующих авансов, ОМХ спешит заявить: «не будем останавливаться на других работах Общества, в частности, на издательской». Почему же «не будем»? Было бы очень интересно остановиться и на других работах Общества и, в частности, на издательской... Вот мы, например, в этом же номере журнала останавливаемся на выставке дипломных работ вхутеиновцев, являющихся той самой омховской молодежью, которой президиум ОМХ был бы не прочь козырнуть. Увы, выставка доказала, что у ОМХ смены нет. Работы омховской молодежи лишний раз подчеркнули полную безнадежность этого художественного течения, безнадежность, особенно выпукло проявляющуюся, когда ОМХ пытается приблизиться к тематике.

Отдельные члены ОМХ (Осмеркин, Шестаков, Петров, С. Герасимов и др.) пытаются выкарабкаться из обывательского, мелкобуржуазного болота, но их попытки до тех под будут обречены на неудачу, пока они не решатся твердо и бесповоротно отмежеваться от основной омховской массы.

В самом деле, нельзя в одном и том же поезде ехать одновременно в буржуазный Париж и пролетарскую Москву. Попытка удержаться на позициях единства ОМХ означает на деле не что иное, как капитуляцию перед правым крылом ОМХ.

Президум ОМХ возмущен нашим призывом к отдельным омховцам «выйти на новый путь...,—«т. е. на путь АХР»,—возмущенно расшифровывает президиум.

А хотя бы и так! АХР показывает на деле, что он умеет бороться со своими правыми элементами.

Предизиум ОМХ в своем ответе стал на позицию борьбы со всякой критикой, не разбираясь, откуда она исходит. Вместо того, чтобы разоблачать тех, кто прячется от пролетарской революции в кусты пейзажной и натюр-мортной аполитичности, президиум ОМХ вытаскивает из прабабушкиного сундука из'еденные молью теории и выдает их за последнее слово искусствоведческой премудрости. Мы говорим о том месте ответа президиума, где он с пафосом декларирует: «ОМХ считал и считает единственно правильной установку на квалифицированного художника-станковиста, могущего применить все богатство живописных средств не только в станковом произведении, но и в фреске, книжной графике-плакате, докорационном искусстве, текстильном производстве. Это заявление показывает, что ОМХ до сих пор не выполз из буржуазных пеленок «прикладывания» «высокой маэстрии» к предметам массового потребления. Назад, к разрыву производства и искусства, — вот куда зовет нас ОМХ. Это ли не яркое свидетельство мелкобуржуазной сущности ОМХ!

Свой ответ президиум ОМХ озаглавил: «Изо-критика в роли могильщика». Мы не отказываемся быть могильщиками буржуазного искусства.

Редакция

УДАР СПРАВА ПОД ВИДОМ АТАКИ СЛЕВА

Вместо письма в редакцию

Он мог бы чувства обнаружить,
А не щетиниться, как зверь.
А. С. Пушкин — «Евгений Онегин».

Нам попутчикам, стремящимся твердо и честно итти в ногу с революционным пролетариатом, постоянно приходится бороться с давлением на нас антисоветских элементов, при чем давление это обычно имеет вид индивидуальной обработки в кругу семьи, знакомых и так называемых друзей. По сравнению с тем бешеным сопротивлением, которое оказывают враги пролетариата его социалистическому жизнеустроению, эти «интимные» нападки могут показаться мелочью, пустяками, но при той внутренней работе, которую мы производим по пересмотру нашего мировоззрения, они все же не лишены для нас, выходцев из мелкобуржуазной среды, ядовитого жала, — мал комар, а жалит.

Опорой для таких скрытых подсиживаний от «сочувствующих» обычно служит наше прошлое. Напоминая нам грехи этого прошлого нас стараются поставить в положение ренегатов, людей неверных в своих воззрениях, — изменил раз, изменишь и два, — пытаются нас сделать участниками злопыхательной критики по адресу советской жизни, подмаргивают и подмигивают нам: «Мы мол, тебя знаем— ты наш, да только к советскому столу прилаживаешься».

Зачастую все эти хитроумные подвохи отдают и скрытой угрозой разоблачить

нас пред советской общественностью. Выйдет ли что из таких разоблачений — неизвестно, но шум будет, интрига завяжется, «суд наедет, отвечай-ка».

Таким путем стараются нам зажать рот, держать нас в руках, ослабить нашу энергию, оторвать от пролетариата. И чем искреннее, чем откровеннее мы отдаем наши знания, наш труд на пользу социалистического строительства, тем злее и многочисленнее становятся эти укусы. С партийцами держаться осмотрительнее, с нами — наглее, глупее.

Ну что ж, пусть так. В этой комариной травле мы видим своеобразное и, может быть, справедливое искупление наших ошибок и недомыслия, а кроме того, получаем и некоторое удовлетворение, так как таким образом изолируемся на наших новых путях от бывших сотрудников; переступая через них, скорее уходим от темного прошлого.

Прощайте, друзья, вам — направо, нам — налево.

Примером такого интеллигентского укуса от «своих» может служить и личный выпад по моему адресу в письме президиума ОМХ. Здесь крайнее раздражение, вызванное моей критикой названной художнической группировки, заставило ее руководителей выхватить камень, который они держали за пазухой и запустить им в меня.

Попали они или не попали?

Президиум ОМХ обвиняет меня, во-первых, в том, что я был сотрудником монархического журнала «София», и, во-вторых, что я, будто, бы, отличаюсь «приспособленчеством».

Да, до мировой войны, то есть 16 лет тому назад, я был сотрудником «Софии», издававшейся кадетом К. Ф. Некрасовым, членом первой государственной думы, подписавшим Выборгское воззвание и сидевшим за то в тюрьме. Журнал этот имел мистически-славянофильский оттенок, был посвящен древнему и новому искусству, которое и рассматривалось в нем с чисто эстетской точки зрения, по принципу «искусство — для искусства». В числе сотрудников его находились между прочим, Ю. И. Эйхенвальд, А. Н. Бенуа, М. О. Гершензон, А. В. Щусев, И. Е. Грабарь, А. М. Скворцов, Н. И. Романов.

Все эти лица, бывшие сотрудники «Софии» сочли бы для себя, однако, позором участвовать в «Новом времени» и пр. черносотенных органах печати. Кроме того, их участие в кадетской «Речи» и «Русских ведомостях» говорит хотя бы за то, что «София» была по-тогдашнему либеральным органом. В дополнение сообщаю, что сотрудником издательства К. Ф. Некрасова был и небезызвестный В. Я. Брюсов.

Не защищаю позицию «Софии», не берусь доказывать прогрессивность кадетской партии: все это для меня было и прошло, но вот что интересно: президиум ОМХ играет на том, что я был сотрудником «Софии», а теперь стал идеологом АХР.

— В чем дело? Что же тут плохого? Почему вам, товарищи-разоблачители, не по душе такой именно путь моего развития? Может быть, вы хотели бы видеть меня на прежней, «софийской», позиции или эмигрантом? Были и такие сотрудники «Софии», которые избрали именно этот путь для развития своих взглядов. Я, наоборот, представьте себе, считаю, что развиваюсь вполне целесообразно, радуюсь, что двигаюсь так, а не иначе.

Ну, о вкусах не спорят. Перейдем к моему пресловутому приспособленчеству.

Под приспособленчеством подразумевается фальшивое служение революции в шкурнических интересах.

Каюсь, товарищи из президиума ОМХ, я действительно приспосабливался к советской власти и позвольте мне раскрыть пред вами и пред советской общественностью, к которой вы апеллируете, историю моего приспособленчества.

Во-первых, увы, приспосабливаться я начал с 1918 года,—какой закоренелый преступник, неправда ли? В те времена я, находясь в германском плену и не имея никакой возможности убедиться в устойчивости новой, советской власти, написал письмо нашему представителю в Германии тов. Иоффе, где приветствовал эту власть и просил меня взять на работу. При содействии тов. Иоффе я был одним из первых пленников, возвращенных в СССР. Здесь я мог уже самолично удостовериться, в какой тяжкой неравной борьбе находился тогда революционный пролетариат и... тотчас же без оглядки бросился в работу по музейному делу. Отложив все свои исследовательские замыслы, я, начинающий искусствовед, с головой ушел в практическую, ответственную, административную работу.

Вы может быть думаете, что иного исхода для меня тогда не было? А почему же многие из специалистов сидели тогда, прижукнувшись по своим норам, и, благополучно переваривая академический паек, ожидали со дня на день падения совввласти и пришествия «освободителей?» — А. В. Луначарский если б захотел, мог бы много рассказать о том, как ничтожны были в те времена кадры ответственных музейных работников, на которых, плохо ли, хорошо ли, мог опираться Наркомпрос.

Или вы думаете, что я был настолько наивен, что не понимал, чем пахнет для меня, — по вашему, шкурника, — в случае поражения революции моя должность вридкомиссара Сергеево - Троицкой лавры, должность, которую я занимал в 1919-20 гг., не понимал, как мне отольются слезы монахов, ликвидация «святыни», и моя работа вместе с ВЧК, НКЮ и местным сергеевским советом по разбору имущества лавры и конфискации части ее ценностей?

Кстати сказать, мой доклад по этой работе был одобрен Совнаркомом под личным председательством Владимира Ильича.

В следующем году я был избран от РАБИС членом Московского совета — видите, товарищи, как я быстро приспособился. Вы вон на 12-й год революции только еще собираетесь перейти к советской тематике, а я... горе мне, несчастному, мне бы у вас поучиться!

Каюсь, кроме того, что я, в бытность мою директором гос. Исторического музея был одним из основателей Музея революции СССР, и, наконец, в 1925 г. написал книгу «Искусство СССР», где страницы, посвященные похоронам Ленина, опять-таки, выдали меня с головой и показали, с кем и куда я иду.

Я не перечисляю здесь моих революционных заслуг. Их у меня не было, но была работа на пользу революции и, краешек ее я вынужден вам показать: надо же отбиться от вашего жужжанья и ваших укусов.

Между прочим, помнится, что, когда я писал книгу «Искусство СССР», многие из бубнововалетчиков, тогда ахровцев, ныне омховцев, просили меня написать в этой книге обязательно и о «бубновом валете». С тех пор АХР ушел вперед, а ОМХ толчется на месте. Ах, как быстро меняются времена и нравы.

«Враги. Давно ли друг от друга их жажда крови отвела».

Прощайте, друзья, если вам направо,— нам налево.

Неужели президиум ОМХ такими фокусами думал мне зажать рот и одновременно защитить свою аполитичную маэстрию!

Бесполезно, — я уже так приспособился к пролетарской культуре, что в этом отношении являюсь нераскаянным грешником, чего, между прочим, и вам желаю...

А все-таки, если руководители ОМХ обороняются от критики такими способами, значит ОМХ болен, а если болен, надо, чтобы те омховцы, которые эту болезнь осознают, принялись без «заторможенной», а с пожарной поспешностью лечить организацию, да лечить как следует, да чистить.

Налегайте, товарищи, покрепче на ваш правый фланг, мы, ахровцы, вам поможем!

ЩЕКОТОВ

ФЕЛЬЕТОНЫ

ОБ ОТЕЛЕ ДРУО И ПАРИЖСКИХ МАРШАНАХ

Что такое отель Друо? Это сердце художественной биржи современного Парижа. Все авеню, бульвары и переулки, украшенные блестящими галлереями и магазинами, — только артерии этого сердца. Пульс художественной жизни мирового центра искусств вы ощутите не в салонах, не на выставках и не в кафе, а в этом мрачном и огромном отеле, носящем невеселое имя Друо. Его огромный трехэтажный дом одновременно напоминает гостиницу, почту и вокзал. Находится он в центре города, пять минут ходьбы от биржи и окружен четырьмя тихими, сонливыми улицами, густо усеянными антикварными лавками и кафе.

В отеле около двадцати обитых малиновым сукном зал, в которых происходит показ и продажа вещей. Атмосфера в отеле исключительно деловая. Как в банке. Кто-то бесстрастно привозит вещи и кто-то, не торопясь, увозит их. Точно покойника привозят в крематорий.

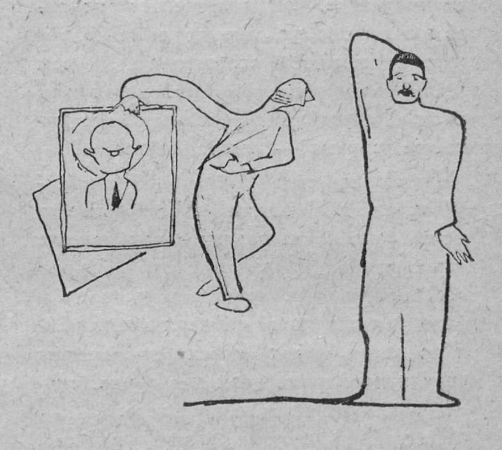
В отеле вы можете найти решительно все, что окружало или окружает парижанина в его быту. Начиная с устаревшего старинного барахла, кончая предметами высокой, чисто музейной ценности. В картинных залах полотна, которые, даже с точки зрения Лувра, могут считаться шедеврами.

О большой и интересной продаже, «ванте», сообщают бьющие в глаза афиши и шикарно изданные иллюстрированные каталоги. В такие «большие дни» у парадного под'езда отеля густая цепь дорогих автомобилей и не менее дорогая публика: толстые, коренастые торговцы и перекупщики с вялыми безразличными рожами и туго набитыми бумажниками.

Аппарат отеля налажен безукоризненно и работает блестяще. В течение нескольких часов он в состоянии распродать целый Люксембург. На моих глазах за сорок минут была продана большая коллекция полотен какого-то миллионера нувориша. Он получил свыше миллиона франков. Я узнал, что года два тому назад за всю коллекцию нувориш уплатил всего двести тысяч франков. Продажа принесла ему огромный барыш.



Эпштейн Г. — Аукцион в отеле Друо



ЗАМЕТКА НА ПОЛЯХ ВЫСТАВОЧНОГО КАТАЛОГА

Передовой живописец может написать такой замечательный портрет вождя, которого не только Главлит, но и сам вождь не узнает.

После беседы с тов. Курелла.

Если хочешь украсить свое жилище, выбрось из него все, на чем нельзя сидеть, спать и есть.

Стандартной архитектурой называется такая постройка, которую и сам строитель от другой отличить не может.

Из лекции профессора.

Есть настенная живопись, есть и заборная.

Тот, кто думает, что это одно и тоже,— ошибается.

Участь самоучки.

Многие называют самоучкой такого художника, который хочет учиться у других художников для того, чтобы перестать быть художником. — Впрочем, бывает и наоборот.

Трактовка трактора.

Живописец! Если хочешь написать идеологический трактор, изучи хотя бы «Пятилетний план народно-хозяйственного строительства СССР» Кржижановского. Издание «Плановое хозяйство». Москва, Госплан, 1929, но помни, что этого мало.



Эпштейн Г. В мастерской художника

Подумать только! Пальцем о палец не ударив, только купив и продав, он «сделал» 800 тысяч франков. Какой непреоборимый соблазн для других нуворишей!

Смешно и нелепо искать среди спекулянтов, продающих и покупающих картины, друзей живописи. Все их мысли и желания связаны с одним моментом — купить, продать. Картина для них — предмет биржевой сделки и только.

В Париже от былых маршанов-коллекционеров, типа Дюран-Руеля и Валлара, остались одни легенды. Художественный рынок Парижа принадлежит шайке дельцов, прошлое которых сформировалось не в художественных магазинах, а в коридорах биржи. Это люди, которые на каждый день готовят себе новую мораль и новые традиции. Они ничего не боятся и все покупают.

Совершенно ясно, что художнику отель ничего не дает и не может дать. Во всех этих сделках и операциях он является только скаковой лошадью. Выигрыш достается владельцу. Вещи и талант художника на аукционе котируются, как обычные биржевые акции. Они могут быть ходкими и прыгающими, но могут быть и пассивными, тихими. Они повышаются и понижаются. Все зависит от воли отеля Друо.

Из букета моей бабушки.

Для выставки нужны картины, картины и картины! Ну, а посетители? — Посетители необязательны. Истинный художник творит для себя.

Две заметки о художественной критике.

Человек, который учит мастера, как писать картину после того, как тот ее написал, и есть художественный критик.

Некто, увидя, что художественный критик в полчаса обежал всю 11 выставку АРХ, изумился и спросил:

— Как вы могли так скоро осмотреть несколько тысяч произведений?!».

— Привычка, — ответил расторопный спец.

Обезвредили.

— Слыхали? Главным хранителем картин в нашу сокровищницу назначен т. Федоров-Давыдов.

— Помилуйте, ведь он только на днях требовал уничтожения станковизма!

— Поди-ка, уничтожь теперь, пусть попробует!

Из поваренной книги искусствоведа.

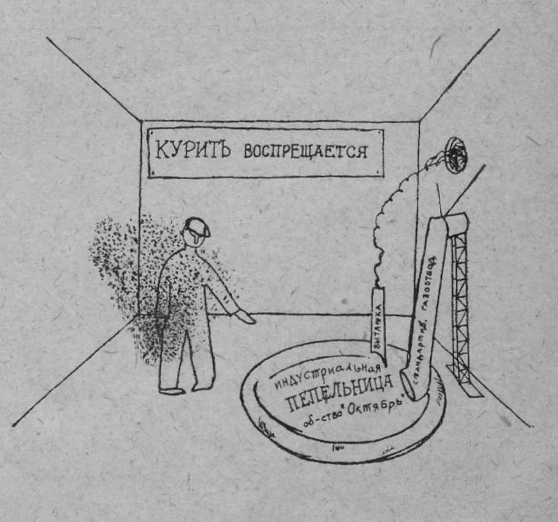
Возьми десять типографских листов бумаги, набей их именами художников — иностранные вкусней, — сдобри таким же количеством названий художественных направлений — иностранные лучше пахнут, — разотри все это на социологической базе, подперчи марксизмом и подавай читателю. Пока другой не сделал того же самого, ты—искусствовед.

— Позвольте, дорогой товарищ, а знание художественных произведений? Ведь Плеханов сказал...?

— Ни к чему, и так слопают.

Ошибка Левитана.

«Жалко, что в своей картине «Над мертвым покоем» Левитан не заменил



На рынке есть около двадцати, двадцати пяти имен, вокруг которых происходит вся эта вакханалия. Остальная масса — десятки тысяч художников — не имеет права котироваться на бирже. Она отодвинута на задний план художественной жизни Парижа.

Прежде у торговцев картинами существовали такие коммерческие приемы: из среды наиболее даровитой молодежи выуживалось несколько ярких личностей, которых пристегивали к магазину; владелец последнего в течение нескольких лет финансировал творчество избранных, скупая по дешевке все их работы. Картины не продавались. Они прятались. Поджидался соответствующий момент, подготовляемый услужливой критикой. И когда этот момент наступал, — товар появлялся. Тогда хорошо зарабатывал не только маршан, но и критик.

Теперь не то. Теперешние послевоенные маршаны (торговцы) старые приемы считают романтическими. Накупить холстов, спрятать их и ждать три, четыре, а то и пять лет с тем, чтобы в счастливый момент выкинуть на рынок... и после всей этой сложной операции заработать ровно столько же, сколько можно поймать у Друо в течение одной минуты на Ренуаре или Матиссе.

Стоит ли игра свеч?

Может ли пользоваться сегодняшний маршан-спекулянт романтическими приемами? Разумеется, нет. Спекулянт покупает только валютный товар, т. е. те указанные двадцать, двадцать пять имен, которые могут быть проданы на бирже в любой момент. Из французов Матисс, Боннар, Пикассо, Брик, Утрильо, Вламинк, Зегонзак, Руо, Дюфи и другие; из русских только двое — Сутин и Шагал.

Все это создало условия для небывалой в среде художников конкуренции и вселило боязнь за завтрашний день. Каждый неканонизованный биржей художник цепляется за слабую и редкую возможность быть проданным, «пусть за двести или триста франков, лишь бы быть проданным». Поговорите с любым парижским художником, и он вам расскажет, как после войны стало трудно жить, как приходится ежедневно изобретать возможность пообедать. Я знаю нескольких талантливых и известных художников, которые даже при наличии ежегодных собственных выставок, монографий, больших связей, словом, всего того, что отличает признанного от непризнанного, не в состоянии купить себе столько полотна и красок, сколько им нужно для работы. Их полунищенский бюджет значительно ниже бюджета среднего мелкого служащего.

В художнических кафе «Дом» и «Купол» (известная «Ротонда» сейчас находится во власти спекулянтов всех мастей и видов) большой процент вечерних посетителей — голодные люди, пришедшие с одним желанием, — у кого-нибудь и как-нибудь выудить два, три франка. Вы здесь редко услышите разговоры на политические, общественные и художественные темы. Все мысли пронизаны сиянием франка.

Какие яркие и печальные контрасты живут в сегодняшнем художественном быту Парижа! С одной стороны безмятежный легкий заработок в восемьсот тысяч франков у того, кто торгует картинами, с другой — великая проблема — как пообедать у того, кто пишет картины!

А. НЮРЕНБЕРГ



Абракадабра.

Издательство АХР выпустило плакаты по пятилетке под редакцией одного руководящего учреждения. Плакаты бракует другое не менее руководящее учреждение — «Вредны».

Другое издательство выпустило плакаты по пятилетке под редакцией второго руководящего учреждения. Плакаты бракует первое руководящее учреждение — «Вредны».

«Где оскорбленному есть чувству уголок?!» — вопят издательства.

«А Васька слушает, да ест».

Дека



церковь трактором, — она могла бы быть издана изд-вом в качестве советского лубка», — сказал один из маститых художников, обслуживающих наши издательства.

Нормальный темп Гиза.

Автор (в отчаянии) — Помилуйте, товарищ А—ва, два месяца я к вам хожу, и вы до сих пор не можете подписать со мной договора на издание моей монографии о худ-ке Ф-ве!

Заведующий отделом ХРО (веско и покойно). — Что ж тут ненормального? — Многие ходят и дольше.



По выставкам и музеям

ВЫПУСКИ ВХУТЕИНА

ЖИВОПИСНЫЙ ФАКУЛЬТЕТ

На выставке станкового отделения отсутствует не только живописное или композиционное мастерство, но не чувствуется сколько-нибудь бодрой, живой заражающей мысли.

Мы подняли массы на социалистическое соревнование, уничтожили неделю, ввели непрерывку, возбудили в миллионах энтузиазм, а наши дипломники проспали все это и лишь одним трактором т. Яковлева — тоже не являющимся примером положительного решения — откликнулись на строительство социализма. В самом деле, с какой бы стороны к выставке не подходить, ничего положительного мы в ней не увидим, за исключением, конечно, отдельных более или менее удачных работ.

Кому нужны в наше время все эти «тысячелетние» мистические переживания и теоретизирования димпломанта Ваграмяна? Читатель лишен возможности видеть снимок с работы т. Ваграмяна, в виду отказа автора дать разрешение на фотографирование его картины. Мы расцениваем этот факт как желание уклониться от советской общественной критики и предлагаем самому читателю вынести суждение о таком поступке.

Средневекового типа девица с копьем в руке, с перекинутым через плечо красным полотенцем, на фоне мистического пейзажа,—все это, в пасмурных темных тонах, должно изображать «победу». Какую «победу», чью «победу?». Вероятно, «победу» вообще, надклассовую, общечеловеческую победу? Это, между прочим, вполне вяжется с туманными теоретическими об'яснениями прошлого и будущего человечества, сделанными автором на защите диплома.

А на кого рассчитана эта цыганочка, а может быть, испаночка Григорьева? Что должна говорить эта «дамочка», кому-то вульгарно подмигивающая? Какой социальный круг людей думал обслужить молодой художник? Конечно, не рабочих и не крестьян.

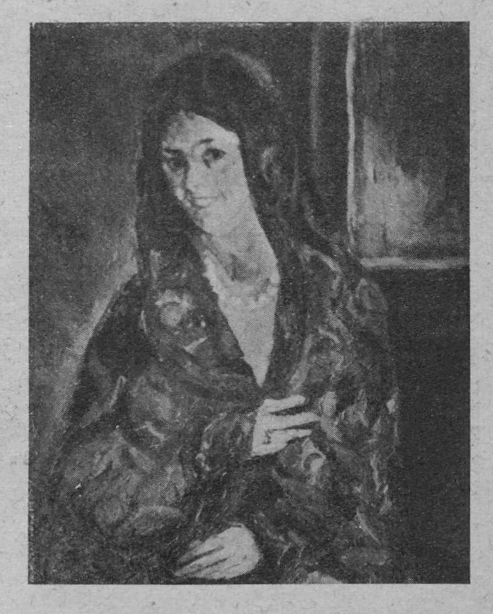
Но, быть может, будучи идеологически оторванными от пролетариата и слабыми по мастерству, эти вещи показывают попытки какого-то нового формального решения, новых исканий? — Ничего подобного. Самые ординарные перепевы бубновалетской мякины у Григорьева, и сомнительное эстетствование у Ваграмяна.

Не лучше дело обстоит и с художниками, взявшимися за советскую тематику. Неужели эти безжизненные «святые» манекены у Таратухина должны изображать героическую борьбу рабочего класса на баррикадах! Еще хуже у Замского. Его вещь — просто издевательство над идеей смычки западного пролетариата с рабочими СССР. Перед рабочей делегацией, пришедшей встречать со знаменами своих заграничных собратьев, выступает плешивый идиотического вида меньшевик—и не отговориться здесь автору никаким незнанием или неумением: такой тип надо было выдумать специально. В формальном отношения — это слабые, ненапряженные вещи: то же отсутствие композиционного решения, та же вялая, однообразная цветовая трактовка, что у ОМХ.

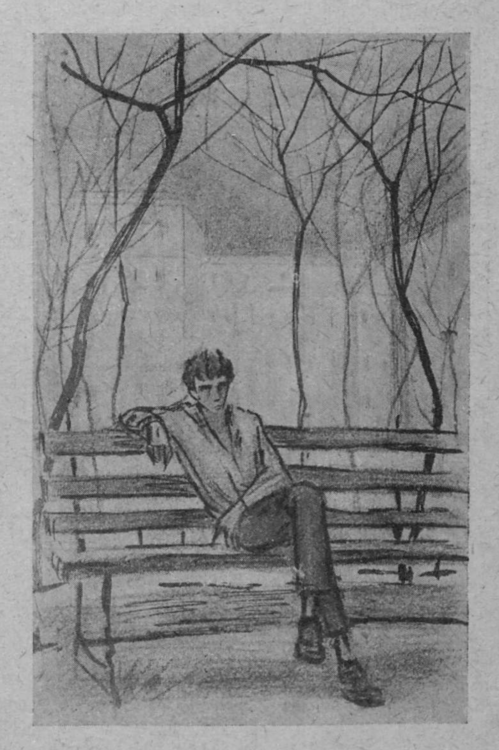
Невеселый ансамбль выставки дополняют есенинские типы Рождественского. В его рисунках не чувствуется, что художник выставляет отрицательные типы на общественный суд, на порицание, в них скорей сквозит какая-то симпатия к ним автора. Подтверждает это и его основная композиция (масло), где он противопоставляет нищую с ребенком сытой буржуйской парочке. Ясно, что все симпатии автора на стороне нищей. Конечно, можно и должно вскрывать язвы наследства прошлого, но ведь нужно вскрывать, а не ограничиваться созерцательным фиксированием явления—ведь мы многое сделали в борьбе с этим наследством. Художник обязан показать эту борьбу и помочь ей.

Обращает на себя внимание Ерушев. Он обладает большим чувством и острым отношением к событию, но упорное нежелание подняться до понимания и овладения живописной культурой, отстаивание своего иллюзионистического натурализма наводит на мысль, что дальнейшее развитие художника без коренного изменения его отношения к формальной стороне искусства невозможно. Нагромождение ужасов в его картине снижает ее живописные качества (картина изображает причастие сифилитичного ребенка и заражение здорового).

Можно было бы указать еще на целый ряд слабых и ненапряженных работ, но они ничего нового нам не скажут. Приведенного вполне достаточно, чтобы увидеть, как красноречиво система ОМХ еще раз, еще на одной выставке показала полную свою неспособность отве-



Григорьев В. И. Портрет



Рождественский А. И. Рисунок



Родова Е. И. С работы

тить на запросы советского общества. В самом деле, омховское формальное оружие (профессора станковой живописи в большинстве члены ОМХ) оказалось гнилым и в руках молодежи. Не плохие работы Пирковской, Родовой, Дмитриева, Шибановой, Шумова и некоторых других не меняют, однако, к лучшему в общем плохую выставку.



Пирковская О. С. 1905 год

Выставка—большое событие в жизни живописного факультета и не даром вокруг нее, при защите дипломантами своих работ, разгорелись горячие дебаты.

Выставка показала две стороны кризиса живописного факультета. С одной стороны, это кризис профессорского состава, а с другой—кризис самого станкового отделения.

Насколько некоторые профессора (Кардовский) не понимают задач подготовки новых советских специалистов, говорит факт защиты им снятых с выставки идеологически вредных работ. Полный разброд царит среди выставленных вещей, и система индивидуальных мастерских—теперь уже упраздненная, но в свое время горячо профессорами защищавшаяся—показала все свои отрицательные качества.

Живописный факультет находится в стадии реорганизации. Вводится курсовая система, производственная практика и все же, по нашему мнению, без самого коренного изменения не добиться полного оздоровления факультета.

Изменение это мы видим в слиянии двух отделений—фресковой и станковой живописи—в одно отделение монументальной живописи. Все соображения говорят за это: и недостаток профессуры, и необходимость рационализации работы, и использования помещений, и требования жизни и опыт двух выставок ОМАХР. Этот опыт прежде всего говорит за то, что наши монументалисты выполняют так называемые станковые картины не хуже, чем станковисты. А знание архитектурных принципов, методов оформления стены и целого помещения для живописи в наше время является решающим.

С.

Редакция не считает данный впрос, затронутый автором, решенным и полагает, что дискуссия по нему, проведенная на страницах нашего журнала, могла бы дать определенные результаты.

СКУЛЬПТУРНЫЙ ФАКУЛЬТЕТ

В этом году скульптурный факультет дал стране семь новых художников скульпторов-монументалистов. Споры о нужности скульптуры отошли в прошлое. Теперь спорят о формах скульптуры в синтетическом искусстве, спорят о форме и содержании вещи.

Интересно с этой точки зрения проследить работы этих товарищей.

Возьмем работу Шемякина. Партизанка, с пулей в обнаженной груди, на коленях партизана, полного ненависти к врагу. Работа имеет положительные скульптурные качества. Особенно пластично расположение тела женщины. Тяжесть головы и свисшей руки убитой скульптурно прочувствованы. Но даже первый общий взгляд вскрывает промахи, идущие не от автора, а скорее от тех методов работы факультета, которые сейчас только всерьез начали ломаться. В партизанах нет глубокой художественной правды. Революционный партизан должен быть дан в обобщенном, синтетически-монументальном образе, хотя бы по примеру тираноубийц эпохи греческой архаики. Нужен решительный программный перелом факультета в смысле работы над композицией. Пора бросить этюдные настроения, поставив дело так, чтобы изучение натуры шло наряду с решением композиционно-образных задач, задач, взятых из конкретной действительности.

В работе т. Струковского этот разрыв еще разительней. Он берет двух рабочих в спецодежде, гнущих железный прут. И здесь художественная форма не совсем соответствует смыслу вещи. Она безразлично скупа на оттенки, в то время, как идея физического труда, так разнообразно вскрывает в напряженном теле волю, сметку и темперамент рабочего. Вспомним хотя бы углекопов Менье, хотя они еще далеко не то, что нам нужно.

Работа т. Шварца «5-й год» — свою работу он предполагал поставить на фоне Музея революции СССР.



Шемякин Ф. С. Партизан

Т. Шварц изобразил казака на театрально вздыбленной лошади, замахнувшегося на лежащего, скорей больного, имеет, достоинства в смысле решения дящий орел с поломанным крылом, кото-чем раненого, рабочего. Из под копыт лошади убегает женщина с ребенком. Тут же, в духе немецкого символизма, дан сидящий орел с поломанным крылом, который, по мнению автора, должен говорить о надломе самодержавия. Работа имеет дестоинства в смысле решения пространственной композиции, которая трудна и за которую скульптор берется редко, обычно сбивая группы в компактный кусок композиции, но решение темы пятого года здесь дано неправильно: мы смотрим на 1905 год не как на поражение пролетарского движения, а как на момент под'ема, предвещавшего Октябрьскую революцию. Всей огромной борьбы и вытекающего отсюда смысла пятого года, как подготовки к октябрю, Шварц не почувствовал.

Другое представляет в дипломе Погорелов. Его работа «Вихрь» почти вплотную подошла к решению проблемы формы и содержания. Динамика революционного действия вложена в действительно динамичные об'емы. Особенно правая группа (в малом эскизе) готова сорваться и подобно ядру пронизать пространство. Но в то же время мы, как зрители, верим в то, что они крепко связаны с постаментом в силу найденных пропорциональных отношений. Сам постамент слишком раздроблен и несколько ползет.

Этюдный, уже осужденный факультетом метод работы характеризует работу Лебедевой «Прачка». Прекрасно пластически прочувствованная работа, несколько исходящая от традиций Сомовой и Смотровой, брошенная, однако, как сырой, неконченный этюд.

Тов. Кранц в своей работе «Мать с ребенком» хотел использовать композиционные дуги, сознательно вводившиеся

Погорелов В. А. Деталь памятника



Лебедева М. Н. Прачка

в работы старыми мастерами, но это уже не такая почтенная задача для нашей современности. Дуги «Минина и Пожарского» уже, пожалуй, не наши дуги, и молодой советский скульптор скорей должен взяться за более активную современную тематику.

Работа Плотниковой—«Выдвиженка»— Низкая, плотная, с монументально уверенным лицом. В руке — традиционный портфель. Простота подхода граничит с наивностью, которую не оправдывает искреннее желание передать то, что мы видим каждый день.

В общем же движение к решению монументального образа у дипломников есть, что уже само по себе является достижением. Да и путь для скульпторов вообще стал ясен, как никогда. Отправные точки — планировки новых городов, парков культуры и отдыха, оформление стадионов, фасадов дворцов культуры. Работа совместно с архитектором-декоратором, живописцем фрески, деревообделочником и текстильщиком. Жизнь все громче и громче напоминает о новых методах работы в области синтетического искусства. Наша задача — связать учебные планы по факультетам, ликвидировать разнобой, создав целеустремленный вуз с факультетами, не взаимно исключающими друг друга, а сотрудничающими в общем комплексе художественного воздействия на массы и, следовательно, участвующими в общей борьбе за социализм.

М. Белашов



Кранц Г. С. Мать с ребенком.

ТЕКСТИЛЬНЫЙ ФАКУЛЬТЕТ

В данной заметке освещается работа ткацкого отделения. В дальнейшем будут освещены набивное и трикотажное отделения.

Целевая установка текстильного факультета выражается в подготовке художников-инженеров по ткацкому и трикотажному производствам, художников-технологов и художников-колористов по набивному производству.

Ткацкое отделение дает специалистов художников высшей квалификации не только для художественной обработки и переплетения ткани, но и в смысле умения претворить рисунок, композицию в ткань того или иного назначения. Кроме того, отделение дает специалистов, способных сознательно распоряжаться выбором волокнистых материалов и в зависимости от свойств и характерных признаков последних применять их для ткани.

Факультет увязывает художественное образование с научно техническим, посредством введения в учебный план, наряду с художественными дисциплинами— рисунком, живописью, композицией — предметов технологического цикла; технологии ткацкого производства, анализа и строения ткани, теоретической механики, машиноведения и т. д.

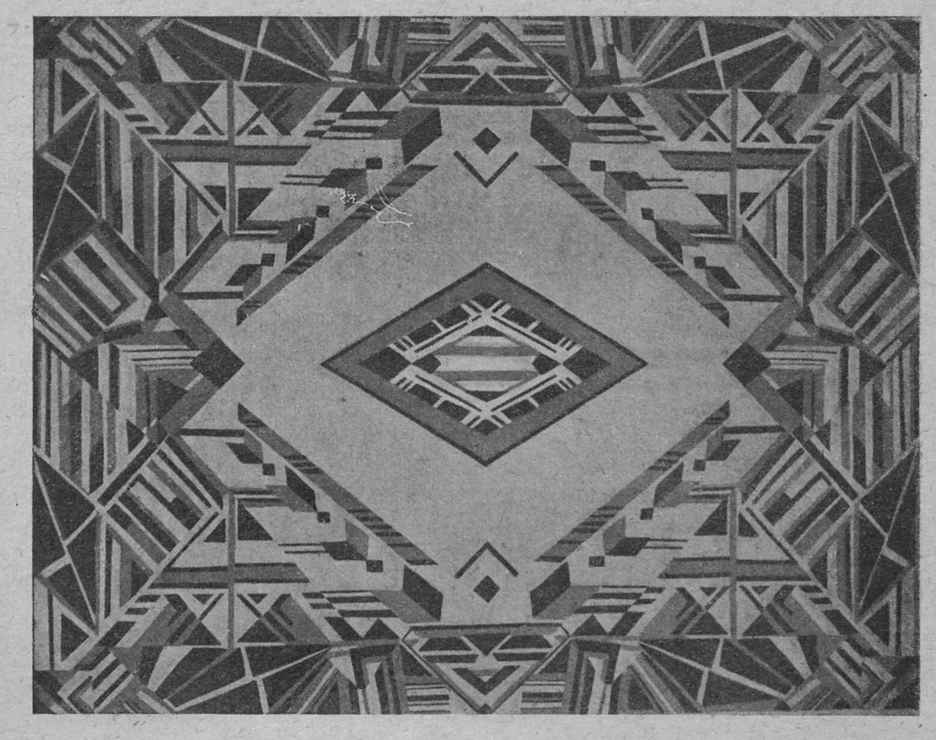
Подготовляя конструкторов сложных тканей, начиная с рисунка и переплетения до заправки на станке, факультет выпускает новый тип специалиста, нужный для современной промышленности. Текстиль, являющийся массовой продукцией, проникающей в самые глухие уголки нашего Союза и попадающей в зарубежные восточные страны в качестве экспортного товара, должен играть колоссальную роль в деле культурного и политического влияния на массы трудового крестьянства и рабочих. Влияние идет через рисунок, изображающий наш новый строй и быт, через изображение отдельных сцен, отражающих наше социалистическое строительство.

Участие факультета в художественном совете ВТС (Всесоюзный текстильный синдикат) создает твердую основу для правильного направления в работе текстильного факультета Вхутеина.

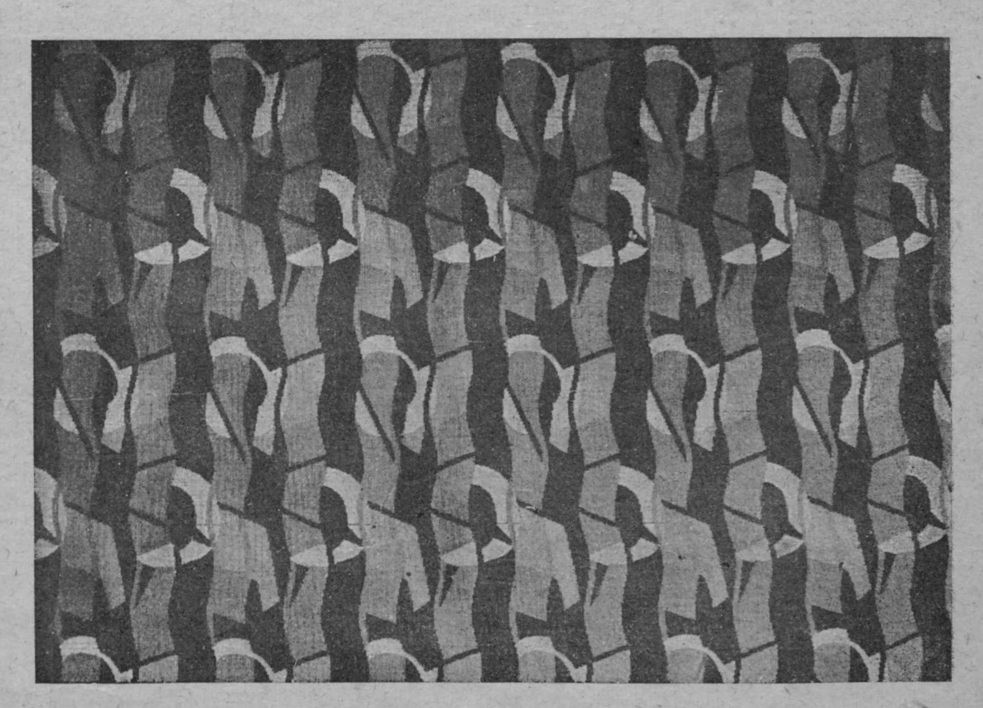
Сочетание индивидуального творчества — композиции студентов с коллективным руководством художественного совета факультета определяет сознательный и углубленный подход к той или иной композиции ткацкого рисунка. Если в недавнем прошлом ткацкое отделение не имело возможности, за редким исключением, претворять в ткань курсовые, не говоря о дипломных, композиции, то сейчас мы видим большой сдвиг в преодолении всех трудностей на пути практического осуществления композиций в тканях.

Последний выпуск дипломников ткацкого отделения, состоявшийся 1/XI—29 г. подтверждает это. Впервые за существование ткацкого отделения композиция ткацкого рисунка была представлена в материале.

На защите дипломов были представлены четыре художественные композиции— байковое одеяло, две мебельные ткани, гобелен «Песнь о соколе» и композиции тканей массового утилитарного харак-



Носкова А. Л. — Эскиз одеяла



Жупикова Д. М. — Декоративная ткань

НЕ ОГУЛЬНОЕ ОТРИЦАНИЕ КУЛЬТУРЫ УШЕДШИХ ЭПОХ И НЕ РАБСКОЕ ПОДРАЖАНИЕ КЛАССИЧЕСКИМ ОБРАЗЦАМ, НЕ ПАССИВНОЕ УСВОЕНИЕ ЧУЖИХ ФОРМ И ПРИЕМОВ,

А КРИТИЧЕСКОЕ ПРИНЯТИЕ ИЗО НАСЛЕДСТВА, ПРОВЕРКА ЕГО ЧЕРЕЗ КЛАССОВОЕ САМОСОЗНАНИЕ **НУЖНО СОВЕТСКОМУ ХУДОЖНИКУ**

ЕГО ЗАДАЧА,—

ОТВЕРГНУВ ВСЕ КЛАССОВО-ЧУЖДОЕ **КЛАССОВО-ВРЕДНОЕ**

ПРИНЯТЬ И ПРЕТВОРИТЬ В СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО ТУ ЧАСТЬ НАСЛЕДСТВА, КОТОРАЯ МОЖЕТ СЛУЖИТЬ

СТУПЕНЬЮ



Лебедев В. В. „Окна сатиры“. Плакат

К ПРОЛЕТАРСКОМУ ИСКУССТВУ

тера. Хлопчатобумажные ткани в комбинации с искусственным шелком — фасонная рубашечно-плательная ткань (А. Носкова), экспортная ткань на восточный рынок—фасонная шерстянка (Д. Жупикова), плательная, хлопчатобумажная ткань (Н. Новиков) и шерсть в комбинации с искусственным шелком — плательная ткань (С. Егоров). По этим тканям одновременно были представлены и схемы технологического процесса и заправок.

Геометрический орнамент байкового одеяла (А. Носкова), ритмичность его форм и цветовое разрешение ассоциируются с мощным строительством нашего Союза. Сработано оно под начес в два цвета по утку.

В основу разрешения композиционного рисунка декоративной мебельной ткани (Д. Жупикова) положены 4 темы: 1 — пятикопеечная звезда — эмблема соединения всех частей света в одну мировую социалистическую республику (к сожалению выпавшая при однотонном воспроизведении), 2 — форма буквы «С», означающая в представлении исполнителя «Советская», 3 — форма буквы «Р», означающая «Республика» и 4 — волнистая полоса, как связующая эти элементы. В композиции больше учтено разрешение по вертикали, чем по горизонтали. Ткань предназначается для кабинетно-клубных помещений и выполнена автором в бумаге и в шерсти (5 цветов по утку).

Необходимо отметить, что и одеяло и мебельная ткань были представлены в нескольких расцветках, т. е. была проделана работа по выявлению рисунка в зависимости от влияния разных цветов. Заправки производились по стандартным расчетам ВТС. Обе работы были отмечены госуд. квалификационной комиссией, как отвечающие заданиям промышленности и отражающие темп современной жизни. Представителями промышленности было внесено предложение о приобретении этих работ ВТС для массового распространения.

Другие два дипломанта представили художественную часть диплома только в композициях.

С. Егоров представил гобелен на тему «Песнь о Соколе». М. Горький в своем произведении «Песнь о Соколе» революционные идеи изобразил символически, в изобразительном же разрешении дипломанта была подчеркнута символика не как средство, а как самодовлеющая идея. Формально работа разрешена, к сожалению, в старом строгановском духе.

В работах предыдущих выпусков представлялись, в качестве художественной части задания, колоссальные композиции



Барков В. И. Декоративная ткань

декоративных тканей не утилитарного характера с большими раппортами (работа Барковой). При этом технологическая сторона не только не прорабатывалась дипломантами практически, но даже теоретически не всегда обосновывалась. Работы, представленные данным выпуском, преследуют художественное разрешение утилитарных тканей, и это указывает на то, что текстильный факультет проводит в жизнь новую установку по ткацкому отделению. Приветствуем это начинание и считаем необходимым в текущей работе факультета проводить проверку композиций студентов на материале.

Д.

ВЫСТАВКА ИЗОРАМА

Выставка изо-мастерских ленинградской рабочей молодежи — Изорам, устроенная в Третьяковской галлерее, — большое событие на фронте изобразительного искусства.

Самодеятельному изо-искусству принадлежит большая и важная роль в художественном обслуживании клубов, в удовлетворении растущих художественных потребностей масс.

Отсюда, из недр клубных изо-кружков, из растущей тяги рабочей молодежи к изо-искусству, из художкоровского движения вокруг газет, из движения рабочих самоучек будут черпаться для профессиональной квалификации пролетарские художественные силы, выросшие в гуще производственной общественно-политической жизни, способные воплотить в искусстве идеи и образы классовой борьбы.

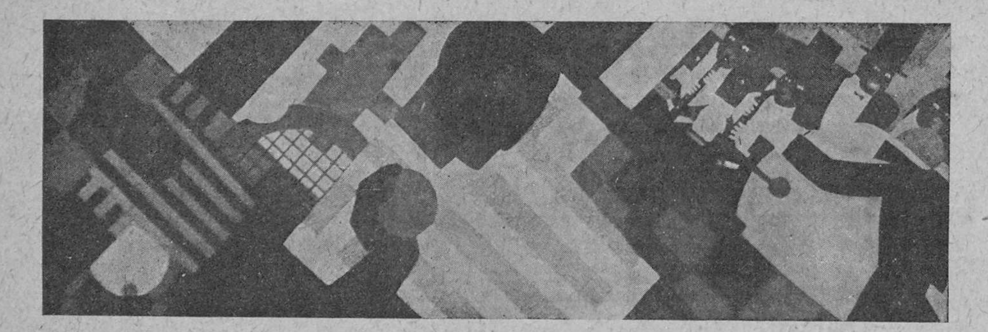
Отношения к самодеятельному искусству, обслуживающему миллионные массы трудящихся, как к «второстепенной» области искусства, не должно быть. Соответствующего этим задачам самодеятельного искусства руководства, поддержки и внимания не уделялось до сих пор как со стороны государственных, профсоюзных учреждений (даже со стороны самих клубов), так и со стороны массовых советских художественных организаций.

Положение этого участка изо-фронта остается тяжелым. Изо-кружки получают ничтожные материальные средства от клубов, загружены таким количеством текущей ударной работы, при котором хромает работа над качеством, над углублением художественных навыков. Политико-воспитательная работа над кружковцами почти отсутствует.

Изорам является уже такой формой самодеятельного искусства, которая сочетает обслуживание клубов с углубленной формальной учебой и входит в непосредственное соприкосновение с профессиональным искусством . Это уже не совсем самодеятельное искусство, это уже школа. И здесь, с одной стороны, встает опасность усвоения мещанских отсталых вкусов и форм в изобразительном искусстве, а с другой — опасность проникновения разных формалистских течений и установок на «последнее слово» западного буржуазного искусства, как на найденные, якобы, научно-«об'ективные» формы. При этом навязываются и чуждые пролетарскому содержанию идеологические функции этих форм. И то и другое ведет к отрыву от запросов производственной среды, к отрыву от задач



Изорам Плакат



Изорам — Физкультура и фокстрот (панно)

нашего современного искусства, как активного выразителя пролетарских общественно-политических идей и образов, воздействующих на классовые чувства трудящихся и организующих их.

Поэтому критика не должна останавливаться только на том, что в лице Изорама мы имеем большое поступательное движение на пути углубления форм самодеятельного искусства. Это неоспоримо, но этого мало для уяснения правильным путей развития Изорама.

Изорам образовался в 1925 г., в процессе роста и расширения деятельности клубных изо-кружков, как надстроенная над ними, более углубленная форма изоучебы, куда вошли наиболее способные кадры рабочей молодежи из изокружков.

Выставка Изорама дает исчерпывающее представление о его работе. При ярко выраженной предназначенности всех работ для клубов, при установке на рабочего зрителя, выставка, во-первых, недостаточно действенна по социальному содержанию, не возбуждает зрителя тематикой классовой борьбы и, во-вторых, тенденциозно до однообразия ориентируется на одно из последних течений западной индустриально-капиталистической живописи, на так называемый «пуризм», представляющий дальнейшую эволюцию кубизма в сторону беспредметничества. В этом направлении многие работы Изорама доведены до высокого уровня художественно-технической выучки.

Остановимся, однако, на том, как здоровое стремление изорамовцев к революционному содержанию затушевывается, извращается, а зачастую и вовсе исчезает за эстетизированным, вылощенным под «пуризм» формалистическим экспериментаторством, усердно насаждаемым руководителем Изорама М. Бродским.

Под воздействием пуристского метода («вещизма») темы для живописи избираются такие, выразить которые можно, заменив образ человека, как центральной действующей социальной силы, изображением «действия вещей».

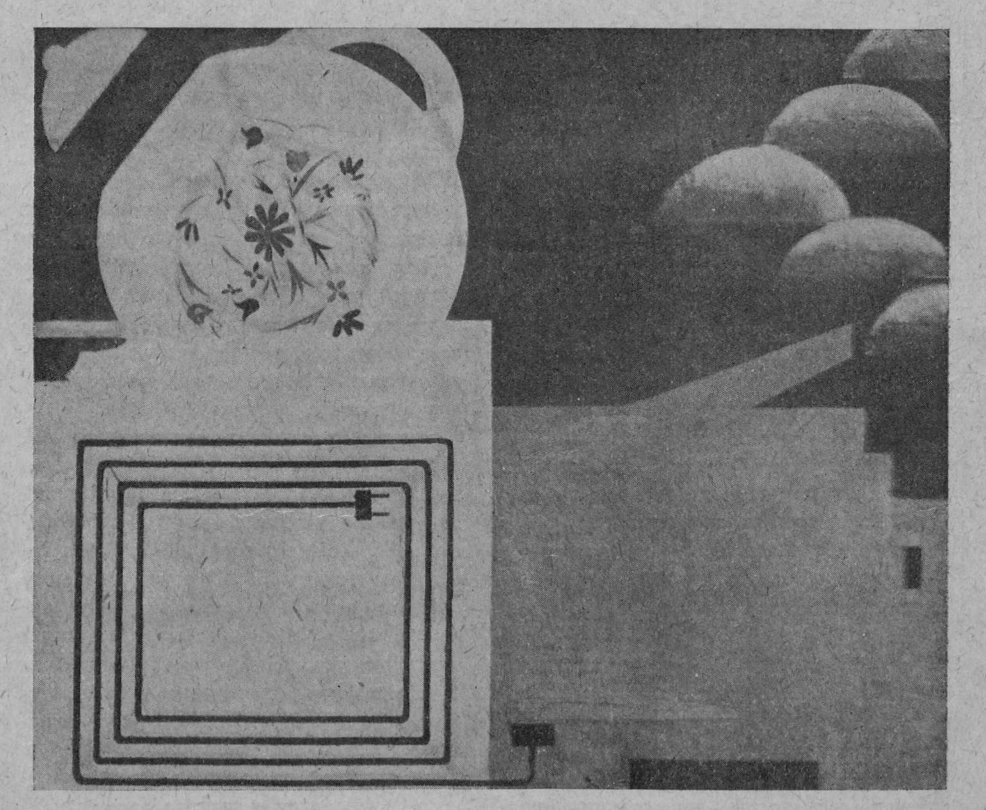
Если взять панно, которые доминируют и качественно определяют лицо выставки, то характерно то, что в них актуальнейшие политические темы, где не обойтись без образа рабочего — социалистическое соревнование, жизнь рабочих, под'ем масс в деле повышения производительности труда, борьба с бюрократизмом, — не затронуты. Почти все панно ограничены кругом бытовых тем, наиболее удобных для натюр-мортной трактовки. Но и здесь «пуристская» форма, как самодовлеющая безыдейная эстетизация машины и вещи, оказалась неспособной выражать социальные идеи. Классовая установка на коллективизацию быта здесь подменяется культуртрегерской установкой на механизацию и машинизацию быта вообще.

Возьмем, например, ряд панно: «Стулья», «Чайники» и др. В панно «Стулья» автор пытается изображением стула «нового», опрокинувшим стул «старый», символизировать борьбу нового со старым (новое — революционный пролетариат, старое — буржуазия). На самом же деле никакой классовой борьбы у него не получилось потому, что классовая борьба подменена вульгарной символикой борьбы вещей, столь необходимых пуризму для эстетического возбуждения глаза зрителя разнородными фактурными ощущениями.

Мы знаем, что крупная буржуазия уже выводит из употребления дворянско-буржуазный стиль мебели, изображенный в панно опрокинутым, вводя мебель нового конструктивного стиля, похожего как-раз на изображенный стул — победитель в «классовой борьбе».

Расхваливая абстрактно-формалистический метод художественного воспитания изорамовцев под руководством М. Бродского, С. Исаков (см. статью в каталоге выставки) делает вывод, что благодаря этому методу изорамовцы «с захватывающей остротой и твердостью развернули проблему социальной антитезы». Но на приведенном примере мы видим, что к социальной антитезе рабочего быта капиталистическому быту это эстетическое противопоставление вещей и фактур никакого отношения не имеет.

То же самое случилось и с панно «Чайники». Из-за эклектической любви к пуризму попытка дать образ культурной революции в быту опять не удалась. Опрокинутый «старый» и победно кипящий «новый» электрический чайник одинаково служат предметами буржуазно-



Изорам — Старое и новое (панно)



Изорам Плакат

индивидуалистического быта только на далеко отстоящих друг от друга ступенях его развития: опрокинутый чайник — купеческий, торгово-капиталистический быт, а электрический — быт индустриально-капиталистический. Такой чайник за границей является сейчас спутником в индивидуальном быту любого буржуа и почему он в изображении художника должен олицетворять пролетарский, т. е. коллективный быт, почему не может быть простой хорошей рекламой для буржуазной фирмы электрических приборов — известно одному лишь формалисту М. Бродскому, старательно и талантливо отведшему здоровую классовую идею изорамовцев в сторону блестящего выполнения фактурных фокусов, в сторону пресловутого «вещизма», в сторону самодовлеющего, безыдейного любования вещью.

Нельзя отсюда, конечно, делать вывод, что виноват во всем символизм трактовки. Товарищ Крупская в одной из своих статей в «Правде» правильно сказала, что рабочие любят символические образы и в рабочей среде рождаются символы, поразительные по своей простоте и мощи, с которыми рабочие делегации приветствуют партийные с'езды и конференции. Например, металлист, преподнося с'езду от рабочих производственный подарок — тиски, говорит: «пусть этими тисками партия во главе рабочего класса окончательно придушит мировой капитал». Но как далеки эти символы, насыщенные пафосом классовой борьбы, от куцой самодовлеющей символики вещей Изорама!

У рабочего материальные качества вещи пасуют перед мощью символа, а у Изорама символ пасует перед материальными качествами вещи.

Если сравнить с этой точки зрения изорамовцев с художкорами, организующимися сейчас вокруг «Комсомольской Правды» и других газет, то установка художкоров своей классовой активностью здоровее: художкор рисует часто безграмотно, но ясно выражает свою политическую устремленность, активность, злободневность (выставки художкоров).

Искусство пуризма базируется на тонких эстетизированных физиологических реакциях, получаемых от фактуры вещей, от машинной динамики, от геометризма форм, оно расчитано на общественно-пассивное наслаждение класса, исчерпавшего себя в развитии своего эксплоататорского могущества, переживающего идеологические сумерки и вырождающегося в физиологических удовольствиях. Эклектически перенесенные к нам формы этого искусства могут в лучшем случае давать остроумные эксперименты, но не наше октябрьское содержание. Еще Плеханов в «Искусство и общественная жизнь» указал, что «так называемый экспериментальный метод до конца остался мало пригодным для художественного изучения и изображения великих общественных движений. Этот метод был теснейшим образом связан с точкой зрения того материализма, который Маркс назвал естественно-научным, и который не понимает, что действия, склонности, вкусы и привычки, мысли *общественного* человека не могут найти себе достаточного об'яснения в *физиологии или патологии*, так как обусловливаются *общественными отношениями*»[1].

Это положение одинаково правильно как для натуралистического эстетизма, так и по отношению к абстрактному «левому» эстетизму.

В целом ряде панно и эскизов видно, что изобразить в пуристском формальном стиле природу «общественного человека», как чувствующего, волевого и самосознающего индивидуума нельзя, поэтому человек «овеществляется», приобретая образ пуристского фетиша-машины. В панно из цикла «Физкультура и фокстротт» классовая природа пролетарского физкультурного движения не выявлена, а вся тематика под воздействием руководителя-формалиста ограничена только любованием фактур и диагонально-динамических геометризованных и «машинизированных» человекоподобных, но не человеческих, форм.

Со стороны же содержания, образ дан не совсем верный. Империалистическая буржуазия, в ответ на растущую классовую активность пролетариата, усиливающая реакцию, бешено увеличивающая вооружения и готовящаяся к военному нападению на СССР, изображена исключительно и беспрерывно фокстротирующей — это однобоко, неверно и это разоружает рабочего перед лицом его врага. Буржуазная молодежь ведь тоже занимается физкультурой, организует массовые фашистские физкультурные общества, клубы, обучается военному спорту и т. д.

Исключение составляет панно «Красноармеец», достаточно активное по содержанию, но оно, кстати сказать, в значительной мере отбрасывает приемы пуризма, «очеловечивая» фигуру красноармейца, при чем фактурные и другие приемы здесь уже не самоцель, а средство.

Плакаты, несмотря на более широкий охват тем (индустриализация, алкогольные, антирелигиозные, против хулиганства и т. д.) носят ту же печать формализма, рекламности, бессодержательной броскости и некритического подражания немецкой плакатной графике. Если есть отдельные плакаты с активно решенным содержанием («Не в бровь, а в глаз»), то в ряде других («Все в Автодор»), тема исчерпывается одним конструктивистическим изображением автомобилей. Вместо образа социалистического автодорожного строительства, дается реклама, годная и для капиталистической автофирмы. Наряду с робкой попыткой подойти к столь важной сейчас задаче, как лубок, есть даже линогравюра, отсталая техника которой совсем не уживается с передовым Изорамом. Фотомонтаж показан слабо, монтаж стенгазеты отсутствует. Проекты мебели, оформления сцены, костюмов — наиболее действенные формы изорамовской работы, но к сожалению, при наличии интересных работ, показаны мало. Отсутствует оформление демонстраций и карнавалов.

Нужно сказать, что правильный путь Изорама лежит через скорейшее преодоление самого основного, осуществляя установку на массовое действенное искусство, на обслуживание клубов, — поскорее освободиться от урбанистического формализма, эстетизма, «вещизма» и взять правильный курс на отражение современности, на углубленное искание формы для выражения пролетарского содержания, на критическое усвоение изо-наследства, высвободившись от формалистского руководства.

В заключение нужно остановиться на Федорове-Давыдове и иже с ним.

Обличитель мелко буржуазного формализма, сам индустриально-буржуазный формалист и «лжемарксист» Федоров-Давыдов в своей статье (Каталог выставки Изорама), конечно, доволен тем эклектическим методом «левого» эстетизма,

[1] Подчеркнуто Плехановым (Ф. М.).

которым пурист Бродский отвлекал изорамовцев от искусства, как средства выражения пролетарской идеологии и классовой борьбы, в сторону самодовлеющих «об'ективных» формальных экспериментов. Ласково грустя перед изорамовцами о «коварстве» художественной культуры индустриального Запада, в которой «прием и даже техника крепко срастаются с определенной идеологией и мироощущением», Федоров-Давыдов тотчас же спохватывается на неосторожно оброненном слове и принимается расхваливать метод Бродского, давший, якобы, изорамовцам возможность познать «об'ективность художественной вещи», «об'ективно-материальный характер», «об'ективный подход к материалу восприятия и об'екту художественного воздействия». Словом, склоняя слово «об'ективность» во всех падежах, этот критик «марксист» старается всеми силами доказать, что при индустриально-высокой технике в последней стадии империалистического искусства найден чудесный «об'ективный» (читай-надклассовый «соответствующий современной материальной культуре») формальный метод — «пуризм». Очевидно современность сгладила в глазах Федорова-Давыдова свои экономические, классовые и идеологические противоположности, при которых не может быть «об'ективной художественной вещи» [1].

[1] Выступая с такой теорией «об'ективности» на дискуссии по поводу Изорама в Комакадемии, «критик» не забыл, конечно, вспомнить и об АХР, и с развязностью самодовольного пижона позволил себе такие, например, выпады, как «АХР и прочие господа». АХР, об'единяющий художников на платформе активного классового советского искусства, имеющий большую партийную и комсомольскую фракцию, проводящую в АХР политику партии в области искусства, сей «товарищ» изволит называть «господами»!

Основная ошибка таких «социологов» та, что они отождествляют развитие искусства с развитием техники. Так как общество в его последней капиталистической стадии достигло высокого развития техники, то эти формалисты, захлебываясь, кричат о невиданной высоте поздне-капиталистического искусства и в вопросе об изо-наследстве отбрасывают все остальные «отсталые» формы искусства, соответствовавшие более ранним ступеням развития общества.

Состояние искусства обусловливается в последнем счете состоянием производительных сил и экономической структурой общества, но эта зависимость не прямая, а через целый ряд ступеней, не механическая, а диалектическая. Это значит, что в известные периоды искусство в системе взаимодействующих элементов общественного развития находится в ярко выраженном несоответствии с производственным базисом.

Маркс в «Введении к критике политической экономии» пишет:

«Относительно искусства известно, что определенные периоды его расцвета не стоят ни в каком соответствии с общим развитием общества, а следовательно, также и с развитием материальной основы последнего. составляющей как бы скелет его организации».

Характеризуя упадочность капиталистического искусства, Плеханов писал:

«Это старая, но вечно новая история. Когда данный класс живет эксплоатацией другого класса, ниже его стоящего на экономической лестнице, и когда он достиг полного господства в обществе, тогда и т т и в п е р е д значит для этого класса о п у с к а т ь с я в н и з. Вот в этом и заключается разгадка того на первый взгляд непонятного и даже, пожалуй, невероятного явления, что в странах экономически отсталых идеология господствующих классов нередко оказывается гораздо более высокой, нежели в передовых».

Затушевывание сейчас, в период формирования пролетарского искусства, этих положений марксизма является вредным оппортунистическим искажением последнего, его вульгаризацией в угоду буржуазному формализму.

Изорамовцы должны в своей учебе отбросить идеологическую опеку, навязываемую господином Федоровым-Давыдовым, этим «легальным марксистом» нашего времени, зовущим зарождающееся пролетарское искусство на выучку к западному капиталистическому искусству, как когда-то «легальный» марксист Струве звал зарождающееся революционное движение пролетариата «на выучку к капитализму».

Мы должны помнить завет Ленина, что все лучшее из буржуазной науки и культуры должно быть усвоено, и помним это лучше всяких Федоровых-Давыдовых. Они извращают Ленина, излагая обычно только ту часть его единого учения, которая говорит об усвоении нами всего накопленного человеческим знанием, и прячут в карман остальную часть, говорящую о к р и т и ч е с к о м усвоении.

«Вы должны не только усвоить их (знания Ф. М.), но усвоить так, чтоб отнестись к ним критически, чтоб не загромождать своего ума тем хламом, который не нужен, а обогатить его знанием всех фактов, без которых не может быть современного образованного человека» (Ленин «Задачи союзов молодежи». Речь на третьем Всероссийском с'езде РКСМ. Соч. Ленина, том. 17, стр. 316).

Учась у Ленина и отметая теорию «струвиных сынов» Федоровых-Давыдовых, Изорам, эта жизненная форма рабочего самодеятельного искусства, пойдет по пути внедрения в рабочие массы искусства, нужного социалистическому строительству.

Ф. Малаев

КОНКУРС НА ОБОИ МОСПОЛИГРАФА

Конкурс шел по трем заданиям: обои крестьянские, клубные и для городских квартир. Если в крестьянских и клубных обоях видна попытка применить тематическое решение, то в городских обоях оно встречается исключительно в дешевых образцах.

Почти все работы неудачны, особенно тематические. Есть только намеки, первые вехи к решению задачи советских обоев. Среди участников конкурса есть работники, хорошо понимающие производство обоев, но совершенно беспомощные в художественном разрешении их («Пиковый туз» и др.).

Серьезного и научного подхода к расцветке обоев не заметно. В то время как в новейшей архитектуре уже дебатируется вопрос о з н а ч е н и и ц в е т а и е г о в л и я н и я н а п с и х и к у ч е л о в е к а, авторами обоев этот вопрос не затронут. Поэтому клубные и другие обои в цвете даются обще, без расчета на то помещение, для которого обои предназначаются. А ведь комнаты отдыха, чтения, физкультуры, шахматной игры или жилья обязательно должны иметь разную расцветку. Если зеленый сосредоточивает внимание, желтый, розовый, голубой успокаивают, то красный раздражает и т. д. Работа в этом разрезе на конкурсе совсем не показана.

Новая советская тема в большинстве работ трактована наивно, беспомощно и невыразительно. Бьет в глаза и иной раз даже смешит то, что громкий девиз часто вовсе не вяжется с работой. Голова автора поймала что-то из нового, а руки упрямо делают старое. Так под девизом

«За новый быт» даются кружочки, а в них — коровьи головки с клочком сена в зубах. Под девизом «вперед» в желтом кругу — злобный петух (цикл крестьянских обоев).

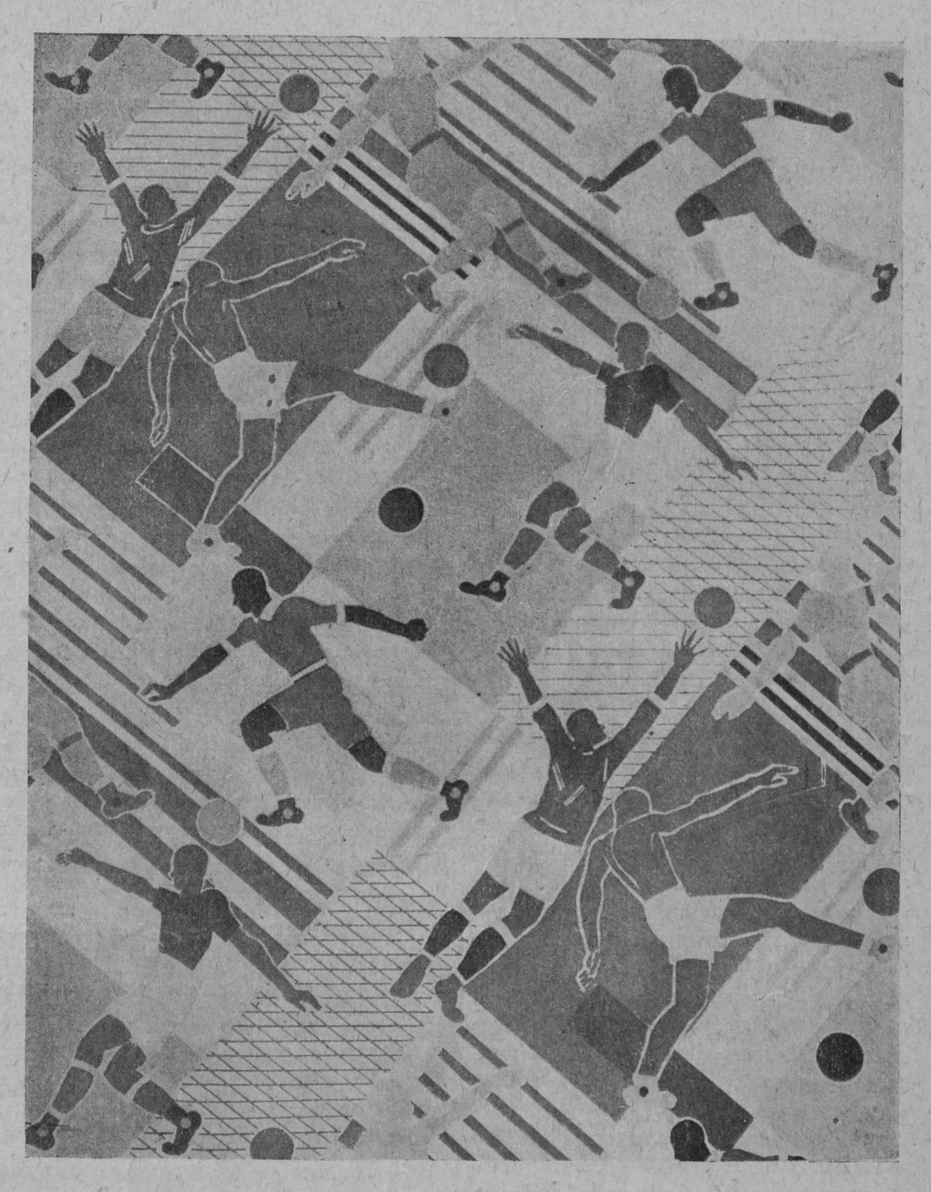
Девиз «Заря коммунизма», «Изба» (того же цикла) — взяв плакатную установку, не справились с нею, перегрузили значимостью и подробностями. Чрезмерная агитация с плоскости обоев утомительна, да и форму выражения ее надо считать совсем в данном случае неприемлемой. Удачны только две работы: «Колос» и «Культура деревне». Найдено орнаментальное применение силуэта машин («Колос») и композиция вещей крестьянского производственного быта («Культура деревне»), к сожалению, автор оперирует здесь такими архаическими вещами, как деревянные грабельки, что годится для горожанина, мечтающего о деревне, но не для новой деревни, мечтающей о коллективизации.

Особым перлом крестьянских обоев является работа, данная под девизом «Уют»—одно название чего стоит,—где изображены гирляндами «анютины глазки» и для бордюра пейзаж с овечками и пастушком со свирелью!

Клубные обои, более трудные по заданию, чем квартирные и крестьянские, еще менее удачны. Лучшие из них по решению темы, цвета и формы: «Город», «Спорт» и «Защищаясь, строим». Плохи пионерские темы: не найдено соотношение изображаемого с плоскостью, уклон в пейзажность и натурализм, полное безвкусие.

Среди клубных обоев есть «перл» под дивизом «Выплывают расписные». Художник действительно «выплыл» с оперным Стенькой Разиным в стиле Лентулова. Кому это нужно в рабочем клубе?

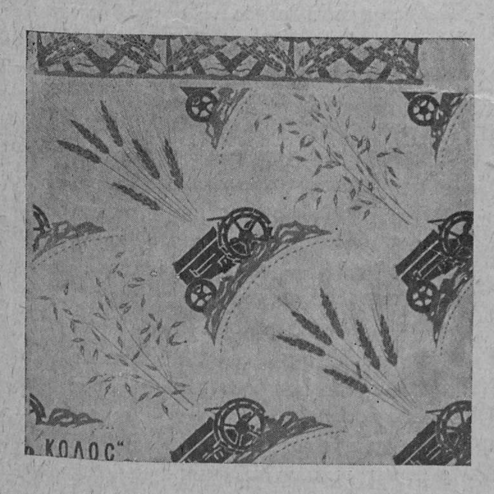
В городских обоях самый гвоздь халтуры, конечно, в дешевых образцах. Тут собрана такая пошлятина, что даже жутко становится. А между тем именно дешевые обои идут в рабочие квартиры!



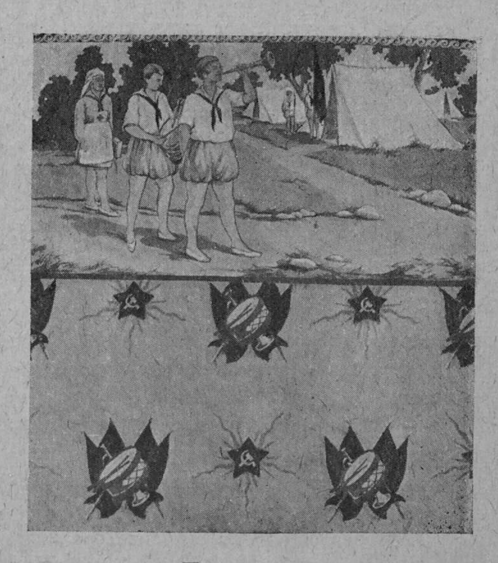
Спорт

Например, девиз «Искусство в массы» изображает серп и молот, повитый красными маками. Наивное предположение, с легкой руки Большого театра, что слово «красный» делает «революционным» даже маки.

В дорогих обоях авторы уже и не мнят ни о какой тематике. Зачем она высококвалифицированному ответработнику? Художественно разрешенных образцов здесь больше, но попадаюся и вещи явно неудачные. Например, «К новым берегам» — стилизованные острогрудые челны, повернутые так и эдак. А среди мачт, вместо месяца — советский серп и молот, да еще плюс шестеренка. Трудно придумать более противоестественное сочетание!



Колос



Пионерские



Уют

К удачным решениям надо отнести работу под девизом «Натюр-морт»—беспредметное решение, по качеству выполнения, однако, лучшее на выставке. Таковы же «Супрема», Индустрия», «Шпалера» и ряд других, менее сильных по форме, но удачных по цвету.

Подводя итог, следует сказать, что разрешить проблему советских обоев по разделам: крестьянские, клубные, городские в целом никому не удалось. Большинство перепевает старые мотивы. За редкими исключениями не найден подход к советской тематике. Показательно, что более удачными решениями являются беспредметные.

Выставка именуется «первая». Первый блин комом. Понадеемся, что следующий будет лучше.

К.

АХР В ТУЛЕ

Выставка «АХР тульским рабочим» открылась 24 ноября в клубе «Красный оружейник», находящемся в заводском районе. Открытие было приурочено к с'езду ударных бригад, происходившему в этом же клубе.

Около ста двадцати экспонатов, размещенных на четырех запыленных и наполовину обитых серым полотном стенах, два художественно-производственных лозунга, старинный музейного типа рояль и двадцать нуждающихся в генеральном ремонте стульев. Вот и все, из чего состояла выставка.

В 12 часов дня выставочный зал быстро наполнился. Около трехсот рабочих ударников. Народ крепкий кряжистый. Они долго и внимательно рассматривали полотна, тихо делясь между собою впечатлениями. Чтобы поднять настроение ударников, я решил устроить летучий диспут. Меня интересовало их мнение о висевших работах, мнение, неприкрашенное вежливостью и комплиментами. Я прочел небольшой доклад о советской живописи, закончив его предложением быть откровенным в критике выставки.

— Давайте спорить о картинах вместе. Кройте, если хотите, ахровских художников во всю!

Но аудитория молчала. Я повторил свое предложение. Тишина. Улыбки. Наконец один, с лицом молотобойца, заговорил.

— Об'ясните нам, товарищ художник, почему это в картинах художники изображают заводы и машины такими, какими они никогда не бывают?

Я указал ему на то глубокое различие, какое существует между изо-искусством и фотографией. Но мое об'яснение аудиторию не вполне удовлетворило.

— Конечно, — сказал один из них в высоких охотничьих сапогах и огромной меховой шапке, — художнику не следует считать сколько гаек в машине. Но машину он должен делать такою, чтобы рабочий, имеющий с нею дело, мог ее узнать во всех ее деталях. Вот.

Он приблизился ко мне. Осмотрел меня и, прищурив глаза, добавил:

— Больше, товарищ художник, правды. Настоящей, всем рабочим понятной, правды. Если хотите для нас устраивать выставки, то считайтесь и с нашим мнением...

Диспут оживился. Кто-то кого-то убеждал. Кто-то с кем-то не соглашался. Какой-то бас весьма энергично защищал советских художников.

— Не давайте нам черных и серых картин из заводской жизни, — сказал кто-то из толпы.

— Почему? — спросил я.

— Да потому, что, — ответил тот же невидимый спорщик, — на заводе и так все серо и черно. Машины серы, потолок и стены черны, небо заводское, и мы покрыты дымом и копотью... А вы приходите на завод и изображаете нас серочерными. Неинтересно это.

— Что же интересно по вашему?

— Дайте нам жизнь настоящую, но яркую. Дайте побольше картин из рабочего быта. У нас мало бытовых картин, мало картин, изображающих наши праздники. Мало радостного.

Желая зафиксировать мысль выступавших, я предложил говорившим записать все им сказанное. Но мои оппоненты, прячась в толпе, наотрез отказались это сделать.

— Сказать — скажем, а писать — дело не наше.

— Ну, хоть несколько слов, — стал я их уговаривать. Поймите, товарищи, что нам, советским художникам, очень важно знать, что вы думаете о нашем искусстве.

— Да, мы же вам сказали... Так и передайте вашим московским товарищам.

Все же некоторых мне удалось убедить. Они, улыбаясь и покашливая, заполнили два листика книги записей почерком, свидетельствовавшим о крепкой, привыкшей к тяжелому физическому труду, руке. И, конечно, мысли, попавшие на бумагу, уже не имели той остроты и яркости и казались как бы выхолощенными.

Затрещали колокольчики. Затем зашумел оркестр. Мои слушатели торопливо направились к дверям. Заседание ударных бригад тульских заводов было об'явлено открытым. Выставочный зал опустел.

Смычка между тульскими рабочими и АХР носил довольно торжественный характер и явилась демонстрацией теплой и искренней дружбы между туляками и ахровцами. Это было зрелище, не лишенное эффектных монументальных форм. В театральном зале собралось около семисот человек, преимущественно рабочих. Пестрела молодежь. На сцене, типичной для провинциальных театров, стоял длинный стол, покрытый красными полотнищами. За столом — президиум смычки, из местных рабочих, культурников и художников. В стороне — высокая кафедра—трибуна для докладчика. Впереди, у самого края выступавшей глубоко в зал сцены — стулья, на которых были декоративно размещены картины, являющиеся иллюстративным материалом для докладчика. Четыре левых полотна эпохи военного коммунизма (из местного музея) и четыре правых полотна, подписанные ахровцами (картины были сняты с выставки). Грянула какая-то лихая увертюра, «дали» занавес, и президиум предстал перед собравшимися. Представитель клуба «Красный оружейник» т. Заикин вечер смычки об'явил открытым. Слово по докладу «12 лет советского искусства» было представлено мне как представителю АХР.

Доклад я разделил на три части: первая — Октябрь и левое искусство, вторая — Эпоха мирного культурного строительства и реалистическая картина и третья часть — «Задачи, стоящие перед советским художником в период пятилетки.

За докладом посыпались записки. За ними—вопросы. Вот содержание нескольких наиболее характерных записок: «почему художники так редко бывают в рабочих районах?», «что нужно сделать, чтобы картины рабочему стали более понятными?», «почему наше советское государство поддерживало кубистов и

футуристов?», «почему искусство Пчелина и Бродского для нас вредно?», «у нас на заводе есть самоучки, что им делать, чтобы научиться картины писать?»...

После ответов на записки слово взял представитель завода металлист т. Жигин, молодой рабочий.

«Товарищи,—зычным голосом начал он,—спасибо художникам-ахровцам за то, что они нам устроили выставку. Побольше таких выставок, побольше таких вечеров спайки и мы увидим действительный союз между рабочими и художниками. Но мы должны потребовать от художников, чтобы они больше рисовали картины, правдиво отражающие наше напряжение, нашу советскую культуру. Художники не должны бояться нашей критики». Он повернулся в мою сторону: «Считайтесь с рабочим критиком. Главным образом с ним». Свою острую и крепкую речь он закончил таким не лишенным остроумия предложением: «кубистов, футуристов давайте нам, и мы в своей среде, на заводе, исправим их...».

Публика была, очевидно, с ним солидарна, и весьма интенсивно аплодировала ему.

В этот момент я вспомнил о патентованных и наигранных врагах реалистической живописи и, глядя на все окружавшее, утешился тем, что жизнь их так же отметет, как отмела она недавно довольно безжалостно Арватова и Брика, людей, с пеной у рта кричавших о смерти реалистической картины.

Другой рабочий, тоже металлист, предложил принять резолюцию от имени рабочих завода № 1. Согласились. Он огласил ее.

«Заслушав доклад представителя центрального АХР т. Нюренберга на вечере смычки рабочих с рабочими завода № 1 и АХР, отмечаем тот радушный отклик, который встретили тульские рабочие со стороны московских художников. В данный момент, момент необыкновенного пафоса социалистического строительства, в момент перестройки страны на новых культурных началах, эта смычка особенно ценна, как необходимая поддержка в завершении такого большого дела. Если раньше художники стояли в стороне от жизни рабочего и в тишине своих кабинетов творили свои произведения, то советские художники вышли на широкую дорогу и рука об руку с рабочими творят совместно великое дело завершения культурной революции. На фундаменте крепкой социалистической стройки тульские рабочие выражают надежду, что эта смычка не останется красной фразой, а послужит крепкой спайкой между рабочими и художниками и внесет в быт рабочего новую культурную струю».

Аплодисменты. Оркестр сыграл интернационал. Момент был торжественный. Я сказал несколько слов о том, что АХР решил взять шефство над клубом «Красный оружейник» и что отныне тульские рабочие чаще будут видеть московских художников. Опять аплодисменты. Опять оркестр. Затем стало совсем тихо. Вечер смычки был об'явлен оконченным. Я предложил желающим отправиться со мною на выставку, где начался показ картин и рисунков. Желающих оказалось много.

Какие выводы следует сделать из всего виденного и слышанного мною? Выводы следующие:

Первый — потребность в изо-искусстве у рабочей массы большая.

Второй — рабочий зритель понимает и признает только реалистическое искусство (преимущественно в форме реалистической картины, рисунок ему кажется абстракцией).

Третий — левые чисто формальные опыты и фото-пассивные формы чужды ему.

Четвертый — мы часто живем неправильным представлением о вкусах рабочего зрителя, представлением, созданным в нашей художническо-интеллигентской среде.

Пятый — реалистам-художникам нечего бояться изо-критиков из Комакадемии, пугающих приближающейся смертью станковой картины.

Шестой — круг революционной тематики должен быть расширен (художник не должен ограничиться изображением одних заводов и машин).

Седьмой — советское искусство мыслится рабочими, как искусство жизнерадостное и бодрое.

И, наконец, восьмой вывод — мы почти ничего (несмотря на все наши громкие фразы) для рабочего не делаем, что надо спешить завоевать его.

А. Нюренберг

Тула. Ноябрь.

ОКНА САТИРЫ

Выставка плакатов «Окна сатиры» Роста в гос. Третьяковской галлерее—юбилейная: прошло десять лет со времени появления в окнах росс. телеграфного агентства (Роста) сатирических композиций «с острым и чеканным текстом на революционные злобы дня». Трудно сказать, случайно или намеренно Третьяковская галлерея противопоставила эту выставку предыдущей — Изораму. Во всяком случае такое противопоставление получается: и та и другая выставка показывают нам графическую продукцию, демонстрируют методы плоскостного разрешения композиции и, наконец, дают искусство, как оружие массовой агитации, отточенное и направленное на контрреволюцию. Какая, однако, разница!

В «Окнах сатиры» все и всякому понятно, в Изораме не все и не всякому понятно. В «Окнах сатиры» даны краткие, острые, спартански-лаконичные изо-



Черемных М. Плакат

1. ДЕНИКИН ГРОМИЛ ДОНБАСС.
2. КОЛЧАК - УРАЛ.
3. БОЛЬШЕ ВСЕГО ДОСТА- ЛОСЬ ПРОМЫШЛЕННОСТИ ГОРНОЙ
4. ЗНАЧИТ И ДЛЯ ВОС- СТАНОВЛЕНИЯ ГОРНОЙ ПРОМЫШЛЕНОСТИ НУЖ- НО БОЛЬШЕ ВСЕГО УСИЛИЙ
…ОВАРИЩИ ГОРНЯКИ, ЗА ТРУД, УПОРНЫЙ!
РОСТА №911

«Окна сатиры» Плакат

К этому мы бы внесли только маленькую, но существенную поправку: **выставка говорит не только о жизненности художественных образов, создававшихся в огне революции, но и о том упорстве, о том верном, о том глубоко жизненном пути, которым мы идем к социализму.** Поразительно, что лозунги, данные партией десять-двенадцать лет тому назад, современны и действенны и посейчас!

Высок ценя талантливость изорамовцев, поразительную их способность не только быстро усваивать, но и развивать, совершенствовать ремесло беспредметного искусстничества, преподанное им лефовцами, мы вместе с тем сомневаемся, чтобы массовое, клубное, стенгазетное искусство могло итти по пути такой изысканно-модернистической стилизации. Вся кропотливая фактурная разделка Изорама, заглушенные вялые цвета, искусственно наведенная однотонность, линейность очерка, все эти хитроумные тематические антитезы (противопоставление чайника эпохи торгового капитала электрочайнику промышленного капитала, долженствующему почему-то символизировать пролетарскую культуру), требуют атмосферы фаустовского кабинета или, в лучшем случае, мастерской художника-профессионала. Причем же тут стенгазета, ударный плакат, лозунг, сделанные на злобу дня?

В «Окнах сатиры» мы видим, наоборот, как художники-профессионалисты — Малютин. Нюренберг, Лавинский, Воронов. Лебедев, Козлинский, и особенно Черемных,—бросив мастерские-оранжереи, замешиваются в революционную борьбу, упрощают до крайности методы своей работы, «убыстряют», если так можно выразиться, свои композиции, пересыпают их едкой, крупной солью, взятой тут же в текущей жизни, подхваченной на ходу в житейском, не литературном, формулы — это в полном смысле слоза изо-язык агитатора; в Изораме — сложные, путанные символы, ребусы, требующие рагадки. В «Окнах сатиры» дано все, сказано все, в «станковых» изделиях Изорама многое притушевано, передано намеками.

Как пользоваться продукцией «Окон сатиры»? Очень просто и очень точно: расклеивать по стенам где угодно, а главным образом, там, где больше трудящихся масс.

Как пользоваться продукцией Изорама? — Как будто бы кое-что и за станковую картину сойти может, другое, может быть, за настенную живопись, если только нужно украшать клубы механистически задуманными композициями и, наконец, кое-что,—фокстротные сцены, например, сделанные по формуле... «а гнилая буржуазия веселится» — и в «Кафэ поэтов» просится.

«Самое замечательное в этой юбилейной выставке, — говорит введение к ее каталогу, и мы должны с ним согласиться, это жизненность образов художественного языка. В сущности нет ни одной темы, ни одного лозунга, которые совсем отошли бы в прошлое. В наш период гигантской реконструкции, в эпоху великих работ социалистического строительства и напряжения всех сил советской страны плакаты Роста глубоко современны, выжигая те же язвы, побуждая к творческому напряжению в тех же основных направлениях».



Черемных М. Плакат

говоре — им немало содействует и Маяковский, тоже участник этой выставки— и взяв у массы остроту, простоту, терпкость языка, отдают их в массы же в форме краткого художественного изообраза.

При таком творческом напряжении, когда слово моментально становится изообразом, даже примитивный трафарет, которым вынуждены были в те времена пользоваться плакатисты, не в состоянии сковать рукодельную свежесть, пылкость художественных композиций. На выставке не отличить оригинал от трафарета.

«Окна сатиры»—хорошая школа для издательств, выпускающих сейчас лубки и плакаты. Какая-то раздумчивость, нерешительность, многословие и многодумие грозит задержать развитие этих двух агитационно крайне важных видов издательской продукции; кто-то и как-то препятствует, не намеренно, а скорее всего доброжелательно (по формуле «не ведает, что творит») художественному совершенствованию этого истинного массового искусства.

Так вот, надо учиться в «Окнах сатиры»,—какие большие, честные, простые и вместе с тем ударно-выразительные вещи может делать нам художник, когда он знает, чего от него хотят, для кого и для чего он работает, когда он не сжат в тисках редактуры, как кролик в пасти удава.

К чести устроителей выставки надо отметить, что сама экспозиция ее выполнена прекрасно. Все выставлено ясно, отчетливо, видно. Кустарщины, которой Третьяковка выдвинулась за последнее время, здесь нет, и, надеемся, впредь не будет.

Щ.



Черемных М. Плакат

КУСТАРНЫЙ МУЗЕЙ
(КОНКУРС)

На днях в Кустарном музее состоялось присуждение премий по конкурсу на новые упоры для книг экспортного характера. Конкурс был об'явлен еще 6 апреля с. г. всероссийским союзом промысловой кооперации и акционерным обществом «Кустэкспорт». Желая привлечь возможно более молодежи, ВСПК через Кустарный музей известил художественные техникумы и школы и особо, 16 мая, передало условия конкурса в деканаты керамического, скульптурного и деревообрабатывающего факультетов Вхутеина. К сожалению, не смотря на то, что конкурс был продолжен до ноября, чтобы вернувшись в институт, после летнего перерыва, студенты Вхутеина могли дать экспорту образцы своих работ и помочь стране в развитии ее экспортного плана, никто из Вхутеина не откликнулся и ничего не прислал на конкурс. Таким образом, этот сектор нашего производственного искусства остался совершенно не обслуженным нашей молодежью. А это очень жаль, так как художественные промыслы кустарей нуждаются в новых моделях, рисунках и указаниях, а артели и союзы в художниках, знакомых с условиями работы в промысловой кооперации.

Первая премия была присуждена за фарфоровую статуэтку «Древнерусский охотник» работы художников Сангурского, Ланген, Кошкаровой. Дополнительная премия за деревянную резную модель под девизом «львы» работы кустарей резчиков М. П. и В. П. Ворносковых. Вторая премия была присуждена за восковую модель «Перс с мечом» работы скульптора Б. Н. Ланге, а дополнительная за проект подставки С. Преображенскому. Третья премия присуждена за рисунок «Юг-Север» с фигурами самоеда и узбека художнику Ланге и третья, дополнительная, за модель из раскрашенного дерева В. И. Соколову. Кроме присужденных 6 премий, жюри постановило приобрести еще две модели под девизом «Матрешка» и «Стерлядка».

Н. Н. Соболев

К ХУДОЖНИКАМ СССР



Окна сатиры — Плакат

В ЖЕСТОКОЙ КЛАССОВОЙ БОРЬБЕ БУРЖУАЗИЯ СТРЕМИТСЯ ВЫЖЕЧЬ КАЛЕНЫМ ЖЕЛЕЗОМ РЕПРЕССИЙ СТРЕМЛЕНИЕ ХУДОЖНИКОВ-РЕВОЛЮЦИОНЕРОВ СЛУЖИТЬ ИСКУССТВОМ ДЕЛУ ПРОЛЕТАРСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ.

БИЧ САТИРЫ БОЛЬНО ХЛЕЩЕТ ПО КАПИТАЛУ. В ОТВЕТ НА ИЗОБЛИЧАЮЩИЙ РИСУНОК, В ОТВЕТ НА ИЗОБЛИЧАЮЩИЙ СМЕХ И ГНЕВ ХУДОЖНИКА БУРЖУАЗИЯ ЩЕДРОЙ РУКОЙ ДАЕТ ТЮРЬМЫ, РЕПРЕССИИ, ИЗГНАНИЕ.

МЫ, ХУДОЖНИКИ СТРАНЫ СТРОЯЩЕГОСЯ СОЦИАЛИЗМА, ДОЛЖНЫ ПРОТЯНУТЬ РУКУ ПОМОЩИ НАШИМ ТОВАРИЩАМ ХУДОЖНИКАМ-РЕВОЛЮЦИОНЕРАМ БУРЖУАЗНЫХ СТРАН, ОТСТАИВАЮЩИМ СВОЕ ПРАВО НА БОРЬБУ ЗА СОЦИАЛИЗМ

ПЕЧАТАЯ НИЖЕ ЗАЯВЛЕНИЕ ТОВ. КОЗЛОВА, ПРИНЯТОЕ НА ОТКРЫТОМ СОБРАНИИ ФРАКЦИИ ВКП (б) АХР, РЕДАКЦИЯ ПРИЗЫВАЕТ ВСЕХ СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ

ВСТУПАТЬ В МОПР

И ЖЕРТВОВАТЬ СРЕДСТВА НА ПОМОЩЬ ХУДОЖНИКАМ, ЗА СВОЮ РАБОТУ ТОМЯЩИМСЯ ПО ТЮРЬМАМ КАПИТАЛА.



Изорам — Плакат

ЗАЯВЛЕНИЕ

Во франкцию ВКП(б) АХР — **Скульптора Г. А. КОЗЛОВА.**

Пользуясь открытым заседанием фракции, предлагаю включить в повестку дня вопрос о своевременности взятия АХР шефства над политзаключенными художниками буржуазных государств.

Нам, трудящимся СССР, легче проявить классовую солидарность и оказать посильную материальную поддержку томящимся в тюрьмах буржуазии товарищам.

Сознание, что такой революционер не одинок, что о нем знают, помнят, заботятся не только близкие по классу в его буржуазном государстве но и друзья в далеком СССР, укрепит их стойкость, так необходимую при методах пыток и издевательств над заключенными революционерами в капиталистических тюрьмах.

Начать можно с отчисления однодневного заработка в помощь рисовальщику Де-ШАНА и другим приговоренным к 6 месяцам тюрьмы и тысяче франков штрафа за политические рисунки в „Юманите“. Братская солидарность с нашими лучшими зарубежными товарищами-художниками борящимися против своих капиталистических государств и против подготовки войны с СССР, будет иметь громадное воспитательоне и агитационное значение.

Это увеличит количество друзей СССР и усилит наш далекий тыл на территории враждебных государств.

Это же явится началом того действительного интернационала художников революции, о котором говорится в нашей ахровской декларации.

Настало время фракции и АХР в целом найти пути и методы проведения этого в жизнь.

При сем прилагаю свой дневной заработок и один рубль от живущей у меня безграмотной старухи крестьянки, бывшей домработницы Варьясовой.

При надобности справку в ИККИ о количестве заключенных в тюрьмах художников-революционеров могу взять на себя.

Прилагаю пять рублей.

Григорий КОЗЛОВ

ХРОНИКА

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ СССР

ПО ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ГРУППИРОВКАМ МОСКВЫ

„ОСТ“ о-во станковистов

Главное внимание участников художественного об'единения ОСТ в настоящее время сосредоточено на приготовлениях к пятой очередной выставке.

Выставка явится отчетом почти за полуторагодовый период, так как весной текущего года обществу, из-за отсутствия подходящего помещения, не удалось устроить выставки. Будут представлены работы остовцев, ездивших в прошлом году в заграничные командировки и в их числе многочисленные работы П. В. Вильямса.

Большинство участников ОСТ, получивших минувшим летом командировки Главискусства в индустриальные и колхозные центры Союза, уже возвратилось в Москву и привезло значительное количество этюдов, набросков, зарисовок и частью даже законченных картин.

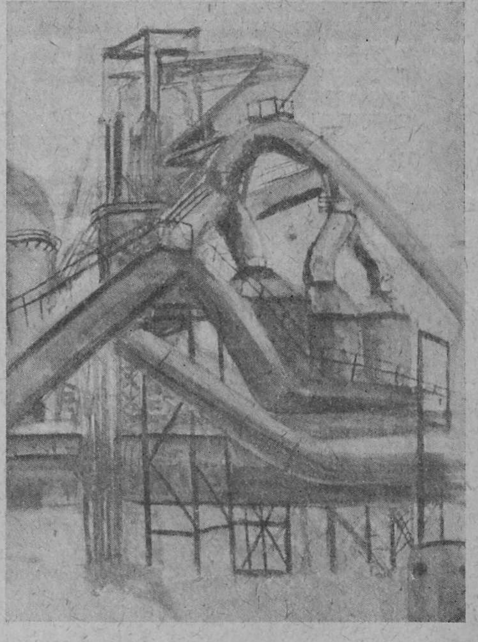
Из числа возвратившихся в Москве уже работают художники: А. М. Козлов, ездивший в совхоз «Гигант», С. А. Лучишкин, работавший на цементных заводах Новороссийска, Ю. И. Пименов, бывший в Юзовке, и Д. П. Штеренберг, бывший в Мокеевке.

В настоящее время остовцы уделяют большое внимание установлению деловых связей с театрами, полиграфической и керамической промышленностью, в целях переброски в эти отрасли работы своих художников.

В течение лета общество пополнилось рядом новых членов, преимущественно из числа молодежи, окончившей в этом году Вхутеин.

Некоторые из членов ОСТ осенью получили приглашение работать в качестве преподавателей в реорганизованную, по примеру московского Вхутеина, ленинградскую Академию художеств.

Приглашением воспользовались художники А. Н. Гончаров и Н. Ф. Денисовский.



Штеренберг Д. П. (ОСТ) Югосталь (Макеевка)

„БЫТИЕ“

После отчетной седьмой выставки весной текущего года в обществе произошел раскол, в результате которого из числа постоянных участников «Бытия» вышли: С. А. Богданов, А. А. Колосов, С. Г. Мухин, Г. А. Сретенский, В. Н. Рудаков, И. С. Стеньшинский, и Н. С. Стеньшинская.

Раскол произошел по линии уточнения основных задач и целей общества и определения дальнейшего плана работ «Бытия», в связи с отрицательными характеристиками и оценками седьмой выставки, сделанными советской общественностью.

Вышедшая группа художников отстаивала прежние пейзажные и натюр-мортные традиции «Бытия», считая возможным их дальнейшее развитие.

Остальные участники требовали активного перехода «Бытия» в область производственного искусства.

Оставшиеся участники «Бытия» ставят своей основной задачей усиление в своем творчестве монументальных традиций, а также установление непосредственных связей с работой вновь отстроенных и строящихся клубов.

В связи со смертью одного из активнейших деятелей общества, его долголетнего секретаря, художника В. А. Савичева, предстоит избрание нового секретаря и установление новой организационной структуры, связанной с коренным изменением основных задач об'единения.

Ставится вопрос об изменении названия общества, так как существующее уже не отвечает его новым задачам.

„ОХР“ о-во художников-реалистов

Художественное об'единение ОХР, в целях вовлечения своих участников в производство, организовано издательско-производственную секцию, которая начала работу.

Главное внимание секция уделяет детской иллюстрации и детским играм, отвечающим требованию современной советской педагогики.

Получивший от Главискусства командировку секретарь общества М. В. Оболенский, ездивший на ремонтно-судостроительные мастерские в Рыбинск, сделал ряд композиций, которые появятся на отчетной выставке, устраиваемой в ближайшее время Главискусством.



Пименов Ю. И. (ОСТ) Цементный завод («Пролетарий»)

„ОМХ" о-во Московских художников

ОМХ производит учет работ, исполненных участниками об'единения во время их командировок по заданию Главискусства в индустриальные центры, колхозы и совхозы Союза.

Из командировок возвратились и приводят в порядок свои работы художники: С. В. Герасимов, Б. И. Борисов, А. В. Лентулов, В. Н. Садков, А. А. Осмеркин, Н. М. Чернышев и др.

Выставку ОМХ в Парке культуры и отдыха посетило до 20.000 платных посетителей и свыше 200 экскурсионных групп. 32 работы с выставки намечены к приобретению в Третьяковскую галлерею. Работы приобретались закупочной комиссией Главискусства, Музеем революции, Музеем Красной армии и другими учреждениями. В ближайшее время ОМХ предполагает организацию своих выставок в ряде крупных городов СССР. На декабрь намечены выставки ОМХ в Ленинграде, где арендовано выставочное помещение. Общество приступает к организации районных выставок в рабочих центрах и крупных селах. До сих пор такие выставки были им организованы в 16 пунктах центральной черноземной области, Орехово-Зуеве, Иванове-Вознесенске, Кинешме, Самаре.

МОСКВА

Государственная Третьяковская галлерея готовит выставку работ крепостных художников.



Петров С. И. (ОМХ) Рукоятчик (Донбасс)

РЕОРГАНИЗАЦИЯ ГАХН

(Беседа с председателем академии П. С. Коган)

В течение последнего года советская общественность неоднократно отмечала ряд искривлений и ошибок в деятельности одного из крупных центров нашего художественного фронта Гахн.

Председатель Гахн проф. П. С. Коган в беседе с нашим сотрудником дал следующую характеристику происходящей в Гахн реорганизации.

— Государственная Академия художественных наук, — сказал П. С. Коган, — переживает в настоящее время серьезный и трудный момент своей истории. Требования, пред'явленные Академии советской общественностью сводились к двум основным моментам. Научная работа Академии должна вестись на основе марксизма, и Академия должна войти в тесную связь с современностью, стать необходимым звеном в деле социалистического культурного строительства.

Разрешение этих задач является в настоящее время предметом усилий основного ядра академии.

Академия в своем обновленном виде будет состоять из 5 секций по видам искусств: литературная, музыкальная, театральная, секция пространственных искусств и киносекция. Секции имеют по два основных раздела: подсекцию истории данного искусства и подсекцию его теории. На правах секции существует Комитет производственного искусства, связанный в своей работе с художественной промышленностью страны и работающий над конкретными вопросами в области этой промышленности (планировка городов, новое строительство зданий, индустриальных, учрежденских, жилищных и других), оформление быта (мебель, костюмы, предметы домашнего обихода), экспортные изделия художественной промышленности и т. д.

Лабораторно - экспериментальная работа по всем отраслям искусства, изучаемым в Гахн, будет сосредоточена в лаборатории экспериментальной эстетики и искусствоведения. Масштаб работы этой обе'диненной лаборатории значительно расширяется сравнительно с прошлым ее состоянием, так как она должна будет развернуть целый ряд кабинетов по экспериментальному исследованию всех видов искусств и включить в себя изучение примитивного искусства и соприкасающиеся с ним вопросы детского творчества и т. д.

Гахн перестраивает также свою библиотеку, преобразовав ее в отдельную научную ячейку, состоящую из библиоло-

гической комиссии, архивной комиссии и специального книгохранилища.

В качестве подобных ячеек при Академии образуется терминологическая картотека и фототека. Первая реорганизована из терминологического кабинета, при чем ее функции расширены в сторону охвата всех видов искусств и наибольшей полноты в смысле проработки и научного обоснования художественных терминов, а фототека включает в себя существующий до сих пор фото-кабинет и организует репродукционную мастерскую.

Научно-показательная часть сохраняет свою функцию по популяризации искусств и выполнению заданий культурно-просветительного характера, пред'являемых Академии текущей современностью.

Экспертно-консультативная часть дает свои заключения и консультации по всем вопросам искусства на основании проработки и обсуждения этих вопросов в соответствующих ячейках Академии (экспертиза изобретений, архитектурных проектов, судебная экспертиза, консультаж по отдельным мероприятиям в области искусства: по организации выставок как союзных и республиканских, так и заграничных, по проведению различных конкурсов и т. д.).

Академия обновляет также и кадр своих научных работников и реорганизует административно-технический аппарат. Президиум Академии работает в новом составе, при чем из пяти членов президиума 3 коммуниста. Ученый совет преобразован в Бюро научной работы, орган планирующий всю научную работу и направляющий ее идеологически. Преобладающий состав бюро: марксисты и коммунисты. В ближайшее время будут произведены перевыборы президиума всех научных ячеек, которые обеспечат ячейкам марксистское руководство и направление научной работы по линии разрешения актуальных задач, пред'являемых современностью к искусству.

Производственный план на первый квартал текущего академического года отвечает этому направлению и включает в себя проработку следующих тем: изучение проблемы «социального заказа» (литературная секция), изучение массового слушателя и создание типовых программ для отдельных контингентов рабочих слушателей, издание краткого очерка-руководства по музыкальной форме, рассчитанного на массового слушателя (музыкальная секция), изучение социальных театральных форм красноармейского театра, изучение исканий Трамов, проблемы строительства новых театральных зданий (театральная секция), методы и пути поднятия художественного качества экспортных изделий, вопросы стандартизации в области художественной промышленности (Комитет производственного искусства)

В ответ на открытое письмо тульских рабочих к мастерам кисти и писателям об отражении социалистического строительства в художественной форме, АХР в день двенадцатилетней годовщины Октябрьской революции открыл в Туле выставку художественных произведений на тему «Индустриализации и коллективизация сельского хозяйства».

В ближайшем будущем в Москве предполагается открытие выставки советского плаката и лубка.
К участию на выставке будут приглашены: Худ. Издат. Акц. О-во АХР, Госиздат, Центросоюз, Сельхозгиз, а также все др. изд-ва, выпускающие плакат и лубок.
Целью выставки является стремление повысить качество лубочной и плакатной продукции как со стороны формальной, так и содержания ее. На выставке, кроме репродукций лубка и плаката, будут показаны и оригиналы их.
Выставка завершится рядом совещаний с художниками и работниками полиграфического производства.

ЛЕНИНГРАД

Жизнь искусства» (С. Ром) считает, что самодеятельное изо — пустой, заброшенный участок. Союз металлистов (более 150.000 рабочих) насчитывает в своих 20 клубах только 3 (!) изо-кружка. Изо-работа на местах никем не контролируется, протекает вне всякой живой связи с боевыми задачами дня. Облпрофсовет «сладко почивает» на изо-руинах, отделываясь фразой: «что поделаешь, у нас нет грамотного специалиста по изо-вопросам». Изо-кружки должны явиться лабораторией нового искусства, где люди, у которых в основе заложены пролетарское мироощущение и самосознание, получили бы первые технические навыки в живописи, скульптуре и архитектуре. В деле оживления изо-работы в кружках исключительная роль должна принадлежать, конечно, ученикам художественных вузов. С другой стороны, необходимо осуществить и какой-то контроль сверху в виде ли специальной консультации в Облпрофсовете или небольшой авторитетной коллегии из представителей общественной организации, которая взяла бы на себя руководство всей самодеятельной изо-работой. Редакция «Жизнь искусства» прибавляет: «если Облпрофсовет не возьмет в свои руки самодеятельное изо, не окажется ли оно — беспризорное — в руках чуждых идее укрепления диктатуры пролетариата?»

Филиалом АХР среди всех художников Ленинграда организован конкурс на изготовление рисунков для 360 открыток. Темы и сроки представления работ: в октябре — Комсомол и физкультура, в ноябре — Армия и флот, в декабре и январе — Производство, в феврале — Сельское хозяйство. Принятые оригиналы оплачиваются по 50 рублей.

С 1 сентября по 1 мая АХР об'явлен конкурс на составление рисунков для переводных картинок на темы: «Жизнь народов СССР, Мир животных, Гигиена воспитания, Пионер в движении и т. д. Оплата 75 рублей за тематический лист или книжку в 16 рисунков.

Красная газета» (В. Гросс) выдвигает вновь ряд предложений, уже не раз заставлявших задумываться над собой наши художественные круги.
На очереди стоит создание Федерации художественных об'единений, по примеру Федерации советских писателей. Снова выдвигается создание в Ленинграде единого выставочного центра. Если Федерация должна будет стать идейно практическим руководителем наших худож. организаций, то на выставочный центр необходимо возложить функции пропагандистского и экономического порядка. Единый выставочный центр не только должен быть местом, где регулярно устраивались бы текущие художественные выставки, но он должен повести и более широкую работу. В нем должна существовать постоянная художественная выставка, где заказчик мог бы знакомиться с возможностями художников, откуда можно было бы в организованном порядке устраивать передвижные выставки и т. д. Статья заканчивается словами: «Товарищи из Совета по делам искусства, товарищи из СОРАБИС и художественных об'единений, ваше мнение».

Правительством РСФСР в июле 1929 г. было ассигновано 25.000 рублей на организацию поездок художников по советскому союзу для зарисовки жизни народов СССР и развития нашего хозяйства. Ленинград получил из этих денег 3½ тысячи рублей, но в то время как московские художники давным давно использовали свои деньги на поездки, суммы отпущенные Ленинграду пролежали в управлении уполномоченного Наркомпроса 2 месяца. Срок ассигновки истекал 1 октября и только в последний момент, когда художники забили тревогу, управление упол. Наркомпроса любезно сообщило, что деньги оно не выдаст, так как ассигновки закрыты. Лишь после вмешательства РКИ, куда обратились художники, деньги пошли по назначению и с некоторым запозданием, но поездки все-таки состоятся. Нам кажется, что виновники этой волокиты должны получить по заслугам.

В связи с напечатанной в Веч. красн. газете заметкой о ликвидации музея Ленинградского Вхутеина (бывш. Акад. худож.) нас просят сообщить, что музей этот ликвидирован не будет, но подлежит коренной реорганизации. (Красн. газета).

Для привлечения внимания массового рабочего зрителя В. Гросс выдвигает лозунги: «Художественные выставки в Дома культуры, в фойэ театров, кино. Посещаемость этих учреждений в целом колоссальна, 2-3 антракта в театре, ожидание начала сеансов в кино дают достаточно времени, чтобы хорошенько ознакомиться с выставленным материалом. Выставки эти должны быть кратки, 30-40 произведений, они могут быть по своему характеру тематическими, худож.-пропагандистскими, историческими, устраиваться отдельными худож. об'единениями или музеями.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ НА ЗАПАДЕ

Франция

Выставочный сезон в Париже открылся выставкой в новой «Галлерее Пигаль», устроенной в только что воздвигнутом по новейшим требованиям техники театре на площади Пигаль. Выставка посвящена творчеству Жана Баптиста Симсона Шардена (1699—1779), одному из крупнейших мастеров французской живописи 18 века, который в продолжение всего своего творчества остался вдали от двора и круга высшей знати с их роскошью, фривольностью и любовью к галантным сюжетам в искусстве. Для своих картин Шарден черпал содержание исключительно из быта третьего сословия, т. е. того молодого класса, который тогда готовился к бою и победе над старым феодальным миром Франции. Семейные сцены, заботливые матери и играющие дети, домашние хозяйки, — вот круг мотивов, который Шарден с таким изящным мастерством в разных вариантах оформлял в своих холстах. Характерно в этом отношении изречение художника «картины пишутся не только красками, но и чувством». Высшей точки живописного мастерства Шарден достигал в своих натюр-мортах, простых и будничных по своему составу, которыми не переставали вдохновляться последующие поколения французских живописцев.

На Парижской выставке собрано около полсотни полотен Шардена, преимущественно из частных коллекций; отдельные произведения присланы на выставку и музеями Берлина и Стокгольма.

В Париже открылся годичный, по очереди двадцать второй «Осенний Салон», в котором, по примеру прошлых лет, имеется особый отдел искусства книги и ряд персональных выставок недавно скончавшихся членов Салона, как, например, известного скульптора — импрессиониста Медардо Россо, графика—прикладника Максима Детома и некоторых других, равно полузабытого талантливого живописца и офортиста Норбера Генетт (1854—1894). По отзывам критики, нынешний «Осенний Салон» не многим отличается от предыдущих, разве только меньшей перегруженностью, так как число экспонатов в 1928 г. доходило до 2.800, а в текущем году не превышает 2.300. В Салоне выставило свои работы значительное число русских художников.



Шардэн — Прачка

Отдел древнерусского искусства

Третьяковская галлерея

В наступающем году Третьяковская галлерея должна будет заполнить пробел ее собраний в историческом развитии русского искусства организацией отдела древнерусского искусства. Важность же и ответственность задачи заставляет вынести план будущего отдела на широкое общественное рассмотрение.

Отдел древнерусского искусства в галлерее должен, с одной стороны, дать посетителю ясное и наглядное представление о предпосылках развития русского искусства 18-20 вв., а с другой — демонстрировать чисто художественные достижения искусства древней России.

Отдел должен показать, что древнерусская живопись своими декоративными достижениями стоит ближе к исканиям живописцев наших дней, чем натуралистические течения 19 в., а также об'яснить переход к формам западноевропейского искусства, так быстро расцветшим после Петра I. Демонстрация искусства 17 в. с его многочисленными живописными течениями может пролить свет на пока еще темный вопрос о происхождении искусства петровской эпохи.

Кроме того, предполагается развернуть историю смены иконных стилей в их зависимости от историко-экономических факторов, а также показать, что на искусстве древней России, как и всяком другом искусстве, отражалось классовое расслоение общества. Произведения будут показываться в антирелигиозном аспекте, путем сопоставления с дополнительными материалами воспроизведения, копии, снимки с такого рода памятников, которые иллюстрировали бы аналогичные сюжеты в древнейших религиях и раскрывали бы происхождение тех или иных моментов христианской иконографии. Таким образом уничтожается представление о сакраментальности изображений, а демонстрация историко-классовой сущности памятников создает подход к ним, как к памятникам искусства вообще.

Подбор и истолкование произведений древнего изобразительного искусства в смене его стилей предполагает собирание не только памятников собственно жи-

вописи; в отдел должны быть включены произведения различной техники, дополняющие нередко картину исторической эволюции и позволяющие уяснить многие процессы развития, которые при изолированном рассмотрении станковой живописи (иконописи) не поддаются об'яснению. Поэтому необходимо включить в экспозицию отдела миниатюры, без привлечения которых нельзя собе составить представления о развитии повествовательного стиля живописи 16-17 вв.,— живописного шитья, монументальной скульптуры, мелкого шитья и резьбы, служащих нередко единственными источниками для суждения о древнейшей домонгольской эпохе русского искусства.

Материалы отдела предполагается разделить на группы.

Домонгольское искусство с его ясно выраженным монументальным характером будет демонстрировать связь и зависимость иконы от монументальной живописи и мозаик. Социологическое истолкование этого периода может быть показано противопоставлением этого монументального стиля, отражающего уточненный характер культуры городов «торговых стоянок», связанных с иноземными торговыми центрами больше, чем с окружающей страной (по М. Н. Покровскому), нарождающемуся в 13 в. народному течению, идущему преимущественно из Новгорода с его новыми стилистическими и иконографическими устремлениями.

Пятнадцатый век, должен быть посвящен переработке византийского стиля эпохи Палеологов в двух основных древнерусских школах: Москвы и Новгорода. Здесь необходимо показать формальную эволюцию русского стиля, который, начиная с палеологовской живописности, вырабатывает самостоятельные средства выражения. Социологическое обоснование стиля может быть наглядно выявлено противопоставлением новгородской живописи с ее повествовательными тенденциями (господство аристократии капитала) и московской школы с ее отвлеченностью (великокняжеская идеология). Желательна экспозиция образцов живописи с точно известным происхождением и особенно таких, дарители коих известны со стороны их социального происхождения (царские и боярские вклады). Последнее обстоятельство даст возможность установить классовую точку зрения на существо памятников, особенно противопоставлением боярских вкладов московской эпохи провинциальному искусству.

Шестнадцатый век и переход к живописи должен показать

Неизвестный до сих пор портрет Микель-Анджело, писанный с натуры, разыскан в музее города Нанси и определен итальянским искусствоведом Карло Гамба. Портрет издавна находился в этом музее и значился в каталоге «изображением неизвестного мужчины в возрасте около 50 лет» кисти Порденоне. Недавно, благодаря исследованиям Беренсона, холст признан произведением Лоренцо Лотто, который мог его написать в 1529 г., когда встречался с Микель-Анджело в Венеции.

В Лувре открыта выставка французской археологической экспедиции, производившей раскопки в Малой Азии вдоль среднего Эфрата под руководством Э. де Лорей. Исключительный интерес представляют снимки с раскрытых Лореем великолепных мозаик большой мечети в Дамаске, 8 века. Мозаики эти, тянущиеся на протяжении 500 метров, не имеют ничего общего с культом и изображают отчасти в натуралистической трактовке сады, деревья и павильоны без всякого фигурного стаффажа и дают необычайный декоративный эффект, местами родственный работам некоторых современных художников.

Германия

Прусская Академия художеств» в Берлине подготовляет для текущего сезона несколько мемориальных выставок. Первая из них будет посвящена творчеству скончавшегося в нынешнем году пейзажиста и портретиста Леопольда фон Калькрейт (род. в 1855 г.), следующая вызвана столетием со дня рождения очень популярного в свое время немецкого жанриста Людвига Кнаус (1829—1910) и должна собрать в одно целое лучшие его произведения, наконец, шестидесятилетие выдающегося современного зодчего Ганса Пельциг будет отмечено выставкой: «Пельциг и его школа». Кроме того, в феврале т. г. откроется в Академии «Выставка Рембрандта», на которой будут показаны все произведения этого мастера, хранящиеся в гос. собраниях Пруссии.

Галлерея Тангаузера в Берлине готовится открыть зимой большую выставку произведений Матисса. Кроме его картин, будет выставлено значительное количество рисунков, а равно и его офорты и литографии.

В гор. Аугсбурге в 1930 г. откроется выставка искусства немецкого Ренессанса, при чем будут подчеркнуты взаимные отношения между искусством данной эпохи и ее экономикой. Для этой цели устраивается особый отдел истории Фуггеров и Вальзеров, двух видных аугсбургских семейств, которые в свое время сыграли очень крупную роль в торговле и художественном производстве не только Аугсбурга, но и всей южной Германии.

Вышли из печати два сочинения Юлиуса Мейера-Грефе — монография Коро, украшенная 153 таблицами репродукций (изд. лейпцигской фирмы Клингардт и Бирман), являющаяся дополнением к предыдущим аналогичным трудам известного искусствоведа о Ван-Гоге и Ренуаре, и чисто литературного характера книга «Белая улица» (Die Weisse Strasse, в том же издательстве), в которой автор описывает свои переживания во время сибирского плена. Напомню, что Мейер-Грефе во время империалистической войны был взят в плен царской армией и водворен в Сибири в концентрационный лагерь, откуда потом был переведен под Москву для обмена.

Бельгия

В 1830 году Бельгия празднует столетие своего существования как самостоятельное государство, по какому поводу готовится целый ряд художественных выставок в разных городах страны. В Брюсселе состоится выставка бельгийского искусства за сто лет (1830—1930), в Льеже — выставка старинного валлонского искусства— как известно, население Бельгии составляют преимущественно две народности: родственные французам валлонцы и фламандцы, этнографически принадлежащие к германской расе,—в Антверпене же должна открыться всеобщая международная выставка. В связи с юбилейными торжествами, в Брюсселе состоится 12-й по очереди «Международный с'езд искусствоведов», программа которого намечает, главным образом, обсуждение проблем искусства средневековья и современности. Последние с'езды этого рода имели место в 1912 г. в Риме и в 1921 г. в Париже.

В Брюссельском дворце искусств недавно открылась выставка фольклора в международным масштабе, на которой, кроме самой Бельгии, представлено так называемое народное искусство многих европейских стран и восточной Индии.

В Брюсселе скончался гравер Огюст Данс (А. Данзе, род. в 1829 г.), автор большого количества гравированных портретов, пейзажей и картин старых мастеров. В качестве профессора покойный Данс воспитал несколько поколений бельгийских граверов.

Англия

В начале будущего года в Лондоне откроется большая выставка итальянского искусства, главным образом, живописи и рисунка, с 15 по 19 столетия. Большинство столичных и провинциальных музеев Италии обещало свое содействие, не говоря уже о крупных частных коллекционерах разных стран. Итальянская живопись 19 века будет представлена рядом полотен Морелли, Микетти, де Ниттиса, Чиарди старшего и Сегантини.

Северная Америка

Группа видных американских коллекционеров приступила к организации в Нью-Иорке «Музея современного искусства», который по мысли инициаторов, должен служит дополнением к Метрополитанскому музею в этом городе, задачи коего направлены преимущественно в сторону искусства прошлых эпох. Новый музей, руководство которого возложено на известного в Америке музееведа Альфреда Г. Барр, в первом периоде своего существования намерен пока ограничиваться устройством временных выставок в собственном помещении на 12-м этаже одного из небоскребов центральной части Нью-Иорка. В ноябре здесь открылась первая выставка, составленная из картин Сезанна, Гогена, Ван-Гога и Сера; для следующих выступлений намечены: американские живописцы последних 50 лет, новейшее мексиканское искусство и современная скульптура.

Новейший скандал на почве фальсификации картин, разыгравшийся недавно в Америке, имеет, благодаря своему религиозному фону, особенно неприятный привкус для заинтересованных в этом деле лиц. По поводу пятидесятилетия духовного сана папы благочестивые американские католики решили преподнести ему ценную картину, и выбор пал на мадонну Рафаэля, для покупки которой было собрано около полмиллиона рублей. Но, уже после от'езда американской депутации из Рима, картина была признана экспертами ловкой подделкой, недостойной ватиканского музея, несмотря на то, что имелся налицо целый ряд удостоверений, подтверждавших подлинность холста. Оказывается, что этот Рафаэль, подделанный в 18 столетии, уже до империалистической войны появлялся на художественном рынке, но тогда не нашлось покупателя, который бы поверил в подлинность картины.

постепенное отмирание остатков монументальности, превращение иконы в станковую картину и отражение того же процесса в современной миниатюре. Этот процесс нагляднее всего проследить на примере строгановской школы и так называемых царских иконописцев. Демонстрация превращения иконы в станковую картину и миниатюру характеризует период развития торгового капитализма, возникновение индивидуалистических меценатов (Строгановы) и проникновение светского элемента в религиозную тематику.

В плане отдела предполагается вести работу по составлению об'яснительных надписей, вводимых в экспозицию и доступных пониманию широких масс. Надписи должны выявлять основы конструкции отдела и характер и значение выставленных материалов. Той же цели должны служить периодическе выставки, посвященные отдельным проблемам древнерусского искусства. Пополняя отсутствующие материалы фотографиями и воспроизведениями, подобные выставки могут служить иллюстрацией развития христианской иконографии из древнеязыческих религий и давать сравнительно историческое освещение вопросам иконографии и ее дохристианских истоков.

Таков в общих чертах намеченный план отдела древнерусского искусства. Он представляет программу, рассчитанную на пятилетку и будет осуществлен лишь при условии, если галлерея получит возможность расширить круг памятников, находящихся у нее в данное время.

А. М. Скворцов

ОТ РЕДАКЦИИ.

Считая, что план отдела, принятый правлением галлереи отличается крайне сбивчивым социологическим обоснова**нием, редакция в одном из ближайших номеров журнала предполагает дать его разбор.**

О ПЛОВУЧЕМ МУЗЕЕ

Оживление работы музеев является нашей первоочередной задачей. Пролетариат, хозяин музейных ценностей, хочем и должен знать, чем он владеет и, при соответствующем руководстве стремится приобрести знания и поднять общую культуру.

Трудящиеся в крупных центрах СССР счастливее живущих в деревне или в каком-нибудь провинциальном, отдаленном от центра, городе — они имеют полную возможность пользоваться полученными революцией художественными ценностями и всеми культурными учреждениями (дворцы, музеи, выставки и пр.). Но живущие в провинции зачастую лишены этих возможностей. Экскурсии редки и не охватывают всех желающих. Нам надо решительно изменить метод работы, найти способ обслужить провинцию, приблизить музеи к широким массам.

Как должны к этому подойти наши музеи и, в частности, государственная Третьяковская галлерея?

Я предлагаю: оборудовать пловучую передвижную выставку-музей, которая должна в летнее время по речной системе проникнуть до самых отдаленных мест нашего Союза, делая короткие остановки во всех населенных местах; эта баржа или шаланда должна быть хорошо оборудована в смысле света, снабжена хорошими картинами, радиоприемником с громкоговорителем, кино, естественно-научными экспонатами, политико-просветительной литературой, плакатами, отражающими текущую политику.

В пловучем музее экспонаты и экспозиция должны быть понятны рабочему и крестьянину, они должны раскрывать им задачи партии по вопросам индустриализации и коллективизации. Надо, чтобы крестьянин видел своими глазами, какие преимущества дает коллективизация и какие минусы в распыленном мелком хозяйстве. Надо, чтобы каждый зритель, посетитель «пловучего музея», видя антиалкогольные экспонаты, задумался над вредом пьянства. Антирелигиозная пропаганда может вестись в «пловучем музее» с успехом, мы имеем достаточное количество художественных произведений на эту тему.

Поднятие производительности труда, улучшение способа землепользования — все это вопросы, на которые зритель в музее должен получить ответы.

Вопрсы гигиены, социальные болезни, на первый взгляд как бы не имеющие отношения к искусству, должны также войти в программу просветительной работы пловучего музея.

Все кампании: годовщина Октября, 1 мая, день кооперации, день урожая, образование Союза ССР, выполнение пятилетнего плана (контрольные цифры), развитие промышленности, транспорта, сельхозналог, хлебозаготовки, движение селькоров и рабкоров, классовая борьба в городе и деревне (с примерами из газет), революционная законность, политика партии в деревне, международное рабочее движение, империализм и пр., должны быть отражены в экскурсионной работе, лекциях и докладах «пловучего музея».

Возможности политико-просветительной работы в вышеприведенном перечне не исчерпаны — каждый номер центрального органа партии «Правда» может дать новые темы и задачи.

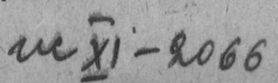
Выдвигая проект пловучего музея, я вовсе не исчерпал все его возможности. Полагаю, что инициатива сотрудников, как научных, так и технических, должна проявиться в полной мере в этом вопросе.

Призываю всех, как работающих в нашей галлерее, так и в других культурных учреждениях, высказаться по вопросу, поднятому мною. Обращаюсь к зрителям, посетителям галлереи, помочь советом, а, в случае осуществления проекта, практическим содействием.

Вызываю всех работников галлереи для проработки плана экспозиции «пловучего музея».

Кто лучше — даешь!

Ф. Лехт



ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНКУРСНАЯ
ВЫСТАВКА
ДЕСЯТЬ ЛЕТ ЧУВАШСКОЙ АВТОНОМИИ

1. К 10-летию ЧАССР Кабинет ИЗО С. Н. и Культуры совместно с филиалом АХР при участии других художников организует художественную конкурсную выставку.

2. Выставка должна отразить в художественных произведениях характерные моменты жизни чуваш после октябрьской революции, в особенности культурно-хозяйственные достижения и бытовой пейзаж Чувашии.

3. К участию на книжной выставке приглашаются художники, работающие как в пределах Чувашской республики, так и вне ее.

4. За лучшие художественные работы назначается 6 премий.

1 премия — 500 руб.
2 премии по 350 „
3 премии „ 200 „

5. Произведения, не премированные, но одобренные особым жюри, приобретаются республикой на сумму 2.000 руб.

6. Художникам Чувашской Республики, работающим на выставку, оказывается Правительством материальная поддержка в виде выдачи авансов на приобретение художественных материалов и на командирование в районы с чувашским населением.

7. Для назначения премии организуется жюри из представителей С. Н. и Культуры, Наркомпроса Обкома, Рабиса и чувашского филиала АХР.

8. Художественная выставка должна открыться к 10-летию ЧАССР (в июле 1930 г.)

Подробную информацию о конкурсной выставке можно получить в кабинете ИЗО С. Н. и Культуры

(ЧАССР, Чебоксары, Наркомпрос, кабинет ИЗО С. Н. и Культуры.)

ОРИЕНТИРОВОЧНЫЕ ТЕМЫ ДЛЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗО К ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫСТАВКЕ „10 ЛЕТ ЧУВАШСКОЙ АВТОНОМИИ“

I. СЕЛЬСКОЕ ХОЗЯЙСТВО

а) Совхозы и колхозы, б) машинизация с. х. в) агрикультурные мероприятия.

II. ПРОМЫШЛЕННОСТЬ

а) фабрики и заводы ЧАССР и постройка новых промышленных предприятий, б) кустарное производство.

III. СТРОИТЕЛЬСТВО

а) жилищное (архитектура), б) дорожное, в) прочие сооружения.

IV. КООПЕРАЦИЯ

V. ЭЛЕКТРИФИКАЦИЯ

Постройка новых электрических станций.

VI. ПАРТИЙНАЯ ЖИЗНЬ

а) отдельные моменты из жизни чувашской организации ВКП(б), ВЛКСМ и пионерское движение, в) женотдел, г) портреты видных партийных товарищей.

VII. СОВЕТСКОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО

а) организация советов в ЧАССР, б) перевыборы советов, с'езды советов, г) классовая борьба в деревне и городе, д) проведение кампаний, е) жизнь профсоюзов.

VIII. КУЛЬТУРНО-БЫТОВОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО

1) Рабфак, 2) ФЗУ, 3) современная чувашская школа, 4) ликвидация неграмотности, 5) ясли, 6) детский сад, 7) клубы, 8) избы-чит., 9) физкультура, 10) чувашское искусство, 1) чувашская печать, 12) женщина, работница и крестьянка, участие женщин в советах, 13) радио, кино-театры, 14) дома отдыха, 15) борьба с трахомой и пр., 16) бытовой пейзаж, 17) отдельные моменты развития науки и искусства в ЧАССР.

1240

**ЦЕНА
ДВОЙНОГО НОМЕРА
45 КОП.**

